
THE TRVSTEES OF THE
PVBLIC LIBRARY
LVX
OMNIVM
CIVIVM
OF THE CITY OF
BOSTON
1852 1878

Vol 24
No 1
Last number
in Bound

DÉCEMBRE 1921. — XXIIIe ANNÉE

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

SOMMAIRE

N. B. — Ce fascicule contient les titres et tables de l'année XXII (1920 1921).



Le N° : 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 265. — 1er n° de l'Abonnt 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. Alexandre GUILMANT
Président

M. le Prince de POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. Vincent d'INDY
MM. G. de BOISJOSLIN et Ch. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom Pothier — Dom Mocquereau — Dom Bourigaud — R. P. Lhoumeau — M. l'abbé Cartaud — M. l'abbé Velluz — M. l'abbé Perruchot — MM. C. Bellaigue — C. Benoit — Bourgault-Ducoudray — G. de Boisjolin — Ch. Bordes. — Michel Brenet — J. Combarieu — P. Cressant — A. Ernst — H. Expert — A. Guilmant — A. Hallays — V. d'Indy — A. Jullien — P. Lalo — F. Pedrell — A. Pirro — G. Servières — de Saint-Auban — J. Tiersot — Dr Wagner — A. Wotquenne.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr Foucault — R. P. Dom L. David — R. P. J. Borremans — M. l'abbé P. Bayart — MM. Ant. Auda — Eug. Borrel — A. Gastoué — F. de La Tombelle — J. Peyrot — H. Quittard — F. Raugel — A. Sérieyx — J. de Valois.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément.	**40** fr.	1897, sans supplément.	**20** fr.	1899, sans supplément.	**15** fr.
1896 — —	**30** fr.	1898 — —	**18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv.	**10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire............................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement..............................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**35** »	**37** »



TABLE ALPHABÉTIQUE

Du tome XXIII

PAR NOMS D'AUTEURS

N. B. — Les lettres (c. r,) à la suite d'un titre, signiflent : « compte rendu bibliographique ».



TABLE ANALYTIQUE

Archéologie et beaux-arts.

Pièces notées.

Nécrologie.

Variétés.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie.



BREF DE S. S. PIE X

à Charles BORDES

FONDATEUR DE LA *Schola Cantorum* ET DE LA *Tribune de Saint-Gervais*

PIUS PP. X

Dilecte Fili, salutem et Apostolicam Benedictionem. — Pergratum Nobis, ut intelligi potest, faciunt, quicumque illud propositum, quod mature inivimus, cantus liturgici ad veterem normam revocandi, labore sollertiaque sua faciunt expeditius. In hoc numero novimus peculiarem deberi locum tibi, qui vel ante, quam de Musica sacra praescriptum a Nobis esset, SCHOLAM CANTORUM istic ad vota Nostra institueris, et legitimam cantus Gregoriani disciplinam propagare non cesses. Quare habe tibi, quam mereris, a Nobis laudem, grataeque significationem voluntatis, simulque scito, Nos ab ingenio diligentiaque tua uberiores quoque exspectare, Deo adiuvante, fructus. Interea coelestium auspicem munerum, ac benevolentiae Nostrae testem tibi, dilecte Fili, Apostolicam benedictionem amantissime in Domino impertimus.

Datum Romae apud S. Petrum die 11 Iulii an. MDCCCCIV, Pontificatus Nostri anno primo.

PIUS PP. X.

PIE X, Pape.

Cher Fils, salut et bénédiction Apostolique. — Il Nous est fort agréable, comme on peut le penser, que le travail et les soins éclairés de diverses personnes avancent la réussite du projet, que Nous avons mûrement réfléchi, de rappeler le chant liturgique à son ancienne forme. Au nombre de ceux-là, il convient de vous donner une place particulière, à vous qui, dès avant que Nous ayons prescrit quelque chose sur la Musique sacrée, aviez déjà fondé la *Schola Cantorum*, conformément à Nos désirs, et qui ne cessez de propager partout la légitime discipline du chant grégorien. Recevez-en de Nous la louange que vous méritez, et la marque de Notre volonté reconnaissante, et sachez en même temps que Nous attendons encore de votre zèle ingénieux, avec l'aide de Dieu, les fruits les plus féconds. Nous vous accordons donc dans le Seigneur, de la façon la plus affectueuse, la bénédiction Apostolique, comme gage des faveurs célestes et témoignage de Notre bienveillance envers vous, Cher Fils.

Donné à Rome près Saint-Pierre, le 11 juillet 1904, la première année de notre Pontificat.

PIE X, PAPE.



LE BUREAU D'ÉDITION

De la *Schola Cantorum*, à Paris

Tel est le titre que Ch. Bordes, l'illustre apôtre de la restauration de la musique d'église en France, donna, en 1896, à l'une de ses fondations.

De concert avec Alex. Guilmant, le grand organiste, et le maître compositeur V. d'Indy, qui a continué d'en assumer la direction, Ch. Bordes avait donné à son *Bureau d'Édition* la devise même, les " Quatre Articles " qui furent la charte de fondation de la *Schola :*

1° L'étude et la propagande du *Chant grégorien*, restitué par Dom Pothier ;

2° La remise en honneur du répertoire « A cappella » ;

3° La création d'une *musique religieuse vocale moderne*, respectueuse des prescriptions et des formes de la liturgie ;

4° L'amélioration du *répertoire des organistes*, dans la même orientation.

La Schola Cantorum a pris ainsi l'initiative du mouvement de la réforme de la musique religieuse en France ; elle a été comme la « maison mère » des missionnaires de cette réforme, et des organisations qui tendent au même but.

Le Bureau d'Édition tient à rester fidèle à cet idéal : il a puissamment aidé les différentes fondations qui se sont occupées de la diffusion de la bonne musique d'Église ; on peut dire qu'il n'a pas failli à son but.

Tant par ses *rééditions des maîtres anciens*, que par les *publications des compositeurs modernes*, il s'est toujours efforcé de rester dans la ligne de la musique religieuse vraiment *classique*, en se montrant en même temps le partisan résolu d'un art « vraiment moderne », héritier des justes traditions, mais jamais « moderniste ».

Les collections d'œuvres de Palestrina, Josquin des Prés, Orlande de Lassus, Victoria, parmi les anciens ; celles de Bordes, Guilmant, d'Indy, chanoine Perruchot, chanoine C. Boyer, F. de La Tombelle, etc., parmi les modernes, tant dans la forme du motet que dans le cantique en langue vulgaire ou les pièces d'orgue ; les publications pratiques de chant ou d'accompagnement grégoriens, de A. Gastoué, abbé Jacquemin, etc., sont un sûr garant de ce que vaut le Bureau d'Édition de la Schola, qui continue, plus que jamais, de par sa fondation et ses origines, à se consacrer exclusivement aux plus beaux modèles de la musique religieuse.

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola 269, Rue Saint-Jacques PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Le système musical de la Grèce et de Rome antique

(*Suite.*)

Avec les progrès que faisaient la composition, la théorie, l'enseignement et la pratique de la musique, les tons primitivement usités devinrent insuffisants ; bientôt, il fallut s'essayer à transposer les modes originaux dans des tons différents, ou *tropes*, tout en conservant leur caractère. Certaines transpositions se firent ainsi d'une façon immuable, chaque mode étant exécuté dans un ton fixé d'avance pour telle ou telle catégorie d'interprétation. Les écrits sur la musique antique, non seulement ceux de l'époque classique, mais surtout ceux de l'époque suivante, à commencer par Platon, Plutarque, Aristide Quintilien, puis Claude Ptolémée, les néo-aristoxéniens, jusqu'à Gaudence et aux

derniers musicologues romains de la décadence, tels que Boèce, fournissent dans leur ensemble d'innombrables détails au sujet des tropes ; tout n'y est pas sans quelque obscurité, mais les principes s'en dégagent aisément.

En principe, tout mode, pour être exécutable, doit être transposé dans une échelle moyenne ; celle-ci est réglée par la note « moyenne » de chaque échelle, la *mèse*, qui joue ainsi à la fois le rôle analogue à celui de la « dominante » dans la constitution du mode, et celui de régulateur dans la transposition, exactement comme la teneur de la psalmodie liturgique. Déjà, les plus primitifs des musiciens grecs reconnaissaient au son que nous désignons par *la* (indépendamment de toute hauteur de diapason), ce caractère de note moyenne, autour de laquelle on pouvait convenablement échafauder les divers modes dans leur transposition. Cette note centrale était donc à la fois *éthique*, suivant qu'elle fixait le caractère (*ethos*) d'une échelle, — par exemple dans mainte forme de la dorienne, — et *thétique*, selon qu'elle servait à « poser » (*thesin*) la mèse de telle échelle transposée d'après son « ethos » propre.

Le « canon » de transposition, appliqué aux deux échelles originaires, impliquait donc les « tropes » suivants :

Dorien relâché — mèse thétique
ou avec emploi des conjointes
(sans transposition). MI *ré do si* | LA | *sol fa* MI.

Mais, pour la forme avec emploi des disjointes, la division devenant harmonique, autrement dit la mèse éthique étant théoriquement haussée d'un ton, il convenait de l'exécuter en baissant tout le système d'une même proportion :

Dorien avec emploi des disjointes :
MI ré do | si | la sol fa mi
Transposé : RÉ *do si♭* | LA | *sol fa mi♭* RÉ[1].

L'échelle phrygienne devait subir l'opération inverse ; sa division étant « arithmétique », autrement dit sa dominante étant à la quarte :

Phrygien naturel :
RÉ do si la | sol | fa mi RÉ
transposé : MI *ré do♯ si* | LA || *sol fa♯* MI

Et ainsi des autres, théoriquement tout au moins. La note ainsi obtenue pour la base de la transposition d'un mode déterminé prenait le nom de « ton » ou de « trope » de ce même mode. Ainsi, le son que nous appelons *ré*, base de la transposition du « mode » dorien, fut désigné sous le nom de « ton » dorien ; *mi*, remplissant le même rôle vis-à-vis du « mode » phrygien, fut appelé « ton phryrien », etc.

Mais il s'en faut que ces transpositions « moyennes » aient été les seules usitées.

Ainsi, de même que nous avons de notre temps des instruments

1. On voit que de telles transpositions sont tout à fait analogues à celles dont on use toujours pour la pratique du chant grégorien.

« transpositeurs » en différents tons, parce que leur sonorité apparaît meilleure en les construisant en telles et telles dimensions, ainsi en fut-il de même chez les anciens, précisément pour l'instrument artistique par excellence, la cithare. Or, on avait reconnu que le ton le plus favorable à la cithare, par suite du choix et de la tension des cordes, était le lydien, c'est-à-dire *fa*. De telle sorte que les citharistes avaient pris l'habitude d'accorder leur instrument dans cette octave, intervalle dont les mélodies les plus anciennes ne dépassaient pas l'étendue.

Les chants eux-mêmes, destinés à la voix, suivirent la même règle, de telle sorte que, sans exception, les pièces antiques qui sont conservées offrent une transposition qui les place dans l'octave de *fa* ou les octaves voisines. Nous avons ainsi des airs, cas le plus fréquent, en mode dorien, notés finale *la* avec *si* bémol (ce *si* pouvant d'ailleurs être « chromatisé » par le bécarre) ; d'autres où le même mode est noté avec trois bémols, et la finale *sol* (1er hymne delphique) ; un hypodorien pareillement noté avec trois bémols, finale *do* (1re Pythique de Pindare) ; un iastien relâché, finale *do* avec un *si* ♭ (hymne à Némésis) ; toute la partie centrale du grand hymne apollonique dans cette même octave, avec quatre bémols ; et un exemple avec dièses, celui-là, un iastien pur ayant *la* comme fondamentale, avec deux dièses.

Ces pièces sont d'époques très différentes, car elles s'étendent du VIIe siècle avant notre ère au IIe siècle après : cependant elles sont du même style, et leur notation témoigne des mêmes usages.

Il en résulte que les modes transposés à la cithare sont écrits d'une tierce mineure à une quinte plus haut que ceux du canon des tropes. Cela ne serait rien, si précisément tous les exemples de musique grecque n'étaient également ainsi notés. Quelle est la raison de cette anomalie ? Ces chants seraient-ils destinés uniquement à des voix d'hommes élevées, ténors ou hautes-contre[1] ?

Ou bien, serait-ce, comme le veulent la plupart des musicologues modernes, que le diapason se serait modifié à travers l'antiquité ? Dans ce cas, il faudrait baisser d'une tierce au moins les pièces antiques parvenues jusqu'à nous ; mais alors, comment expliquer l'anomalie qui, à une mèse thétique étant théoriquement un *la*, lui substitue, dans ces exemples pratiques, une mèse pouvant être *ut*, *ré* ou *mi* ? La chose est d'autant plus obscure que, à l'époque gréco-romaine, le canon complet de la transposition, tel que Claude Ptolémée nous le fait connaître, tourne autour de la mèse thétique favorable à l'ensemble des voix.

Il y a là un curieux problème : nous ne voulons en rien préjuger de sa solution, mais, ce que nous avons dit plus haut à propos d'instruments transpositeurs, ne contribuerait-il pas plutôt à ouvrir la voie à une solution ? Il suffirait, en effet, de supposer que le *fa* de la cithare et

1. C'est ce que prétendent certains musicologues, tandis que d'autres voient là une transcription moderne toute conventionnelle, sous le prétexte que la transcription pure et simple des citharodies antiques amènerait des doubles dièses et doubles bémols : c'est à voir... et à prouver.

de sa notation adéquate en trope lydien, correspondait effectivement à une gamme déjà transposée, que nous proposerions être l'hypolydienne. Cette octave notée en *fa*, avec *si* ♭, sonnerait ainsi en *ut*; les exemples anormaux rentrent de cette façon, sans la moindre difficulté, dans le cadre habituel : les pièces doriennes seraient, suivant leur type, finale *mi* sans accidents, ou *ré* avec deux bémols ; l'hypodorien, en *sol* avec deux bémols ; l'iastien relâché, en *sol* sans accidents ; l'iastien normal, sur la fondamentale *mi* avec trois dièses. Les mèses thétiques de ces divers exemples seraient donc *la*, *si* ♭ ou *si*.

On peut remarquer, d'ailleurs, semblables anomalies, pour qui n'est pas au courant, dans le chant liturgique de l'Église latine, dont tant de pièces ont perpétué les cadres modaux et les habitudes musicales de l'antiquité. Le répertoire grégorien renferme en effet des mélodies du « III[e] » ton et du « IV[e] », qui correspondant aux principaux types de la « doristi » diatonique, notées soit finale *mi*, soit finale *la*, soit *si*. Or, elles ne sont nullement exécutées sur les finales ainsi notées : celles-ci n'apparaissent que pour *faciliter la notation de divers degrés chromatiques*; pratiquement, on les transpose toutes dans une même tessiture. réglée par la transposition de la mèse.

Il n'y a pas de raison de croire qu'il n'en était pas de même auparavant, et cela expliquerait la différence entre les échelles théoriques, et les pratiques diverses. Quoi qu'il en soit, voici comment, à la fin de la période antique, était réglé le canon des tropes de transposition, indiquant la base de chaque mode pour sa transposition courante, soit d'après sa fondamentale, soit d'après la note lui servant de dominante. Nous ajoutons entre parenthèses l'indication des accidents à placer à la clef, pour les plus usités des modes antiques.

BASES DU TROPE.	NOMS.	ARMATURE.
la	hypodorien	3 dièses finale *fa*♯.
si♭	hypoiastien	
si♮	hypophrygien	
do	hypoéolien	
do♯	hypolydien	
(précédemment, et pratiquement *do*)		
RÉ (finale)	dorien	2 bémols.
MI♭ (id.)	iastien	4 id.
MI (id.)	phrygien	2 dièses.
FA (id.)	éolien	
FA♯ (id.)	lydien	
(intervertis dans la pratique)		
le lydien sur *fa*,		si♭
l'éolien sur *fa*♯		3 dièses.
SOL (finale)	mixolydien (ou hyperdorien).	4 bémols.

sol♯	hyperiastien.
la	hyperphrygien.
si♭	hyperéolien.
si♮	hyperlydien.

Il en résulta, dès une lointaine époque, des confusions pratiques entre les « modes » (non transposés), et les « tons » de transpositions : « dorien » ou « phrygien » ne signifiant rien en soi, si on n'accompagne ces qualificatifs du vocable « mode » ou « ton »[1].

Il est d'habitude, chez les érudits modernes, de rendre responsables de telles confusions les musicistes du moyen âge, pour avoir suivi aveuglément Boèce. On oublie trop qu'ils avaient entre les mains d'autres auteurs que Boèce, et que, un millénaire auparavant, la même confusion régnait, par suite de la complexité du système, chez les musiciens de l'antiquité la plus qualifiée, à commencer par Héraclide du Pont. Et Claude Ptolémée signale encore la même chose, les théoriciens appliquant le nom des échelles musicales d'après les formes modales, et les praticiens d'après le nom de leurs tropes.

*
* *

Quels étaient les rythmes, le style, les formes, les réalisations sonores de cette musique ? On conçoit bien que les uns et les autres devaient être simples, par rapport aux complexités des œuvres modernes.

Les rythmes, tout d'abord. Ceux-ci, au point de vue du rapport des temps, ne reposaient que sur les combinaisons de la *brève* et de la *longue*. La brève était la durée simple, correspondant à une syllabe ordinaire, et les meilleurs rythmiciens la nommaient « temps premier », d'un terme emprunté à l'arithmétique, parce qu'on ne pouvait concevoir de valeur plus petite, tandis qu'elle servait à former toutes les valeurs plus grandes. La longue valait deux ou trois temps premiers ; la double longue, très rarement employée, en valait quatre. Chaque combinaison d'un nombre déterminé de valeurs diverses constituait un *pied* ; les pieds, à leur tour, étaient groupés en *mètres*.

Les principes qui gouvernaient la poésie, et jusqu'à un certain point la prose elle-même, étaient les mêmes qui servaient de règle à la musique. La mélodie vocale était ainsi la musique par excellence, et le peu de ressource des instruments faisait leurs mélodies semblables en tout à celles des pièces vocales.

1. Remarquons que la même confusion règne dans la nomenclature de la musique moderne : lorsque l'on dit, par exemple, « gamme majeure » ou « mineure », — « ton de *sol* majeur », de « *sol* mineur », etc., ni la gamme, ni le ton, ni la note qui lui sert de point de départ ne sont majeurs ni mineurs ; ce sont tout simplement des expressions conventionnelles équivalant en réalité à : « gamme à tierce et sixte majeures (ou mineures), transposée sur le ton *sol* (ou tel autre). » Nous constatons à chaque instant, de nos jours, la confusion que les personnes non musiciennes, ou douées de peu de science musicale, établissent entre ces divers termes : il y a quelque chance pour que, dans deux ou trois mille ans d'ici, les musicologues de ce temps-là en commettent encore d'autres vis-à-vis de notre art actuel !

Mais on se tromperait fort si l'on voulait ramener les *mètres* antiques à nos *mesures*. Ce fut l'erreur des rythmiciens modernes depuis le XVIe siècle : pour quelques rapports semblables, que de divergences ! Les anciens, en effet, avaient en horreur la périodicité des rythmes ; l'hexamètre dactylique, par exemple, n'a son caractère que parce que, sur six mètres, le dernier offre une cadence dactylo-spondaïque. Dans le rythme ïambique ou ternaire, il était de règle de mettre un spondée (pied binaire de deux longues), comme second pied d'un vers de quatre pieds ; etc. Encore ne parlons-nous ici que de pieds assimilables à nos mesures. Mais les anciens, avec les diverses combinaisons de longues et de brèves, avaient une palette bien plus riche. En représentant la brève par notre croche, et la longue par notre noire, on voit que les anciens se servaient de rythmes binaires comparables à nos 2/4 ; de rythmes ternaires simples, 3/8, ou composés, 6/8, où ils affectionnaient de mettre en premier l'élément bref (une croche, plus une noire pour un temps composé) ; de rythmes quinaires, senaires, septénaires, 5/8, 6/8, 7/8 ; des rythmes à 8/8, — les *dochmiaques*, divisés par trois, trois et deux ; des rythmes à 10, 11 temps premiers et plus, la brève restant toujours indivisible [1].

Dans les mélodies vocales les plus anciennes et les plus classiques, l'*accent tonique* qui, de sa nature, est une syllable plus élevée dans le langage, était, de préférence dans la musique, rendu par une note plus aiguë [2].

Peu à peu, les compositeurs s'affranchirent de ces entraves, qui obligeaient de rythmer étroitement la musique sur la poésie, et Denys d'Halicarnasse cite un chœur bien connu, extrait de l'*Orestie* d'Euripide, — dont il semble que la musique ait été refaite, — et où les accents les plus pathétiques étaient sur des notes plus graves, tandis que des syllabes grammaticalement longues étaient rendues par des durées brèves, et *vice versa*.

A cela, il faut encore ajouter, chez les Grecs antiques, la manière de distinguer, dans chacun des pieds formant un mètre, celui qui portait la *thesis*, et celui qui portait l'*arsis*. Au premier correspondait, pour le chef de chœur, l'action de baisser le pied pour indiquer le point de départ du mètre ; le second était l'élévation correspondante et la partie intense de la mélodie. Aussi, dans la poésie et la musique populaires, mais surtout chez les Latins, l'arsis finit-elle par se confondre, à la fois à cause de son élévation, avec l'accent tonique, et la thésis métrique, à cause du bruit qui l'accompagna, également avec ce même accent, l'accent latin étant à la fois chantant et fort.

Le chant, même expressif, ne pouvait donc qu'être simple dans ses formes. Qu'il fût collectif, ou destiné à un soliste, ses caractères rythmiques étaient les mêmes, mais le chant choral était de préférence diato-

1. C'est-à-dire ces croches ne pouvant jamais être mêlées de doubles croches.

2. On trouvera une nomenclature très complète et un exposé très fouillé de ces questions, dans la belle étude de M. Emmanuel publiée dans l'*Encyclopédie de la Musique* de Lavignac, t. I.

nique, ou d'un chromatique sans complication ; l'enharmonique savant ne fut toujours qu'une recherche de solistes virtuoses : et encore, dit Platon, n'étaient-ils pas toujours sûrs de la justesse de leurs quarts de tons plus ou moins augmentés ou diminués. La vocalise la plus rudimentaire était inconnue de l'art grec : seul le groupe des cordes, lyres et cithares, faisait-il entendre, pendant les tenues longues de la voix ou de l'aulos, quelque broderie en valeurs brèves. Et c'était un étonnement pour les Grecs que d'entendre chanter sur des voyelles les prêtres des cultes orientaux, usage qui s'introduisit ensuite dans les milieux helléniques gnostiques.

Comme la poésie lyrique affectionnait des vers inégaux, groupés en strophes variées, la musique elle-même pouvait changer à chaque strophe. On sait comment il fallut l'invention, considérée comme géniale, d'Alcmène, pour amener la forme de l'*Ode*, strophe-antistrophe, où les vers ramenaient la même musique, close par l'épode. Ce n'est qu'en des temps bien plus récents que la forme strophique de l'hymne populaire ou de la chanson, celle du *Carmen saeculare* d'Horace, s'introduisit.

Dans une strophe, les relations tonales sont bien visibles : le rôle de la finale, de la mèse, de la médiante, auxquelles il faut joindre la sous-tonique, sont analogues à leur rôle dans la musique médiévale et la moderne. Mais la modulation, le changement de ton, se présentent seulement en passant d'une strophe à l'autre. Aussi, l'un des grands hymnes de la musique grecque peut-il assez justement être comparé à une série d'*antiennes* qui, dans la liturgie chrétienne, composent la suite d'un même office.

La question de savoir « si les Grecs ont connu le contrepoint » a fait couler des flots d'encre : elle est close maintenant. Oui, si l'on veut, l'antiquité a connu un certain contrepoint, mais combien rudimentaire ! Peut-être la broderie citharodique peut-elle passer pour un tel procédé. Cependant, on était dans l'usage, sur un degré important ou une conclusion de phrase, de faire entendre la quinte et la quarte qui, avec ce degré, pouvaient entrer dans une consonance d'octave (voir au n° de novembre 1921, l'exemple cité d'Euripide).

L'usage de l'aulos ou de la tibia double, bien connu par les nombreux monuments figurés de l'antiquité, est une autre preuve de cette « hétérophonie ». On a beaucoup disserté sur le jeu de cet instrument : mais, s'il a dû ou pu exister, surtout à la période archaïque, de ces tuyaux doubles complétant chacun les degrés qui manquaient à l'autre, il y a des textes formels impliquant, sans doute possible, l'emploi de deux sons différents joués à la fois. Mais de quelle nature était cette primitive diphonie ?

La doublure d'une mélodie par des octaves parallèles était considérée comme d'un intérêt suffisant ; des voix d'enfant ou de femme s'opposant aux voix d'hommes constituaient une *antiphonie* très appréciée, et certains instruments doublaient aussi leur chant de même, à commencer par la *magadis*, qui fut d'abord, à ce qu'il semble, une sorte de

psaltérion, dont le nom passa ensuite comme qualificatif à divers instruments.

Il est impossible de savoir où et quand la quinte commença à jouer un rôle analogue à celui de l'octave. Mais un fait remarquable est que cette résonance peut se constater, dès les premiers temps de notre ère, à propos de l'orgue. L'invention égyptienne de Ctésibios avait en effet été perfectionnée : on sait comment Néron était passionné pour l'hydraule, jusqu'à instituer des concours d'orgue à Rome. Au IIe et au IIIe siècle de notre ère, cet instrument comptait déjà plusieurs rangées de tuyaux, et pouvait faire sonner ensemble aux moins deux jeux différents. Or, les modèles d'orgue qui nous sont parvenus, tel celui de Carthage, montrent effectivement que l'une des rangées de tuyaux, par leur hauteur, sonne la quinte du jeu principal, et un minuscule jeu d'orgue trouvé à Pompéi présente le même caractère.

Mais ces orgues, diatoniques, ne permettaient aucune transposition; on ne pouvait donc jouer que dans un mode déterminé et dans un même ton. Bien qu'un anonyme parle de six tropes dans lesquels pouvaient jouer les organistes, on se demande si l'auteur n'entend pas parler plutôt de l'emploi de quelques degrés chromatiques éventuels, plutôt que d'une réelle transposition, car aucun exemple d'orgue à degrés chromatiques n'est cité avant le XIIIe siècle de notre ère.

Pour en revenir au « contrepoint », toujours à propos d'orgue, c'est à l'orgue que se rapportent deux textes bien nets, du IVe siècle de notre ère, et du Ve, montrant qu'on était dans l'habitude de faire entendre sur cet instrument deux voix différentes. Saint Augustin fait mention des « consonances diverses, telles qu'on les fait sur l'orgue » en faisant concorder des sons différents, et Prudence s'émerveille de ce que l'orgue permette de réunir en consonances des tuyaux de diverses grandeurs. On jouait donc à deux parties sur cet instrument comme on l'avait fait sur les aulos doubles qui lui avaient donné naissance, bien des siècles auparavant. En cette fin de l'antiquité, l'antique unisson, l'antiphonie ou la magadisation des Grecs de l'époque classique, la simple consonance de quinte et d'octave donnée de temps à autre par l' « orchestre » des grands tragiques, s'étaient donc agrémentés de quelque variété (germe lointain de l'art polyphonique), qu'il sera donné à l'art médiéval de l'Occident de faire éclore.

*
* *

Seul parmi les musiques de l'antiquité, l'art grec a connu ce que nous appelons une « notation » ; il en a même eu deux. La plus ancienne, restée d'ailleurs en usage constamment, est basée sur un alphabet primitif, phrygien très probablement, dont les lettres, droites, renversées, ou couchées, indiquent les sons de l'octave primitive diatonique, chromatique ou enharmonique.

Cet alphabet semble être d'origine plutôt sémitique, et il a été employé numériquement pour indiquer l'ordre d'accord des cordes de la

lyre ou de la cithare, par quintes et quartes, en partant de la mèse dont le signe tient lieu de la lettre *alpha* ou mieux *aleph* ; sa quinte ressemble au *beth* ; l'octave grave de celle-ci a la forme du *gamma* ; la quinte, qui prit la forme du *kappa*, tiendrait la place du *daleth*. Vient ensuite la quarte de la mèse, le *he* ; la quinte grave de cette nouvelle note, *vau* ou *digamma* ; la quarte de celle-ci, le *heth* ; la quinte grave, qui correspond au *teth*, etc.

Cette notation est celle dans laquelle sont parvenus jusqu'à nous les exemples de musique antique destinés à la cithare, ou au chant accompagné de cet instrument. Aussi a-t-on convenu de la nommer « notation instrumentale ». Voici la forme et l'ordre de ses caractères, du *la* supérieur au *la* grave, à travers deux octaves diatoniques, avec un double signe pour deux degrés (*ut* et *fa* moyens).

Ч Z N Ͱ < {⅂ / ≍} K C F {⸝ / ∟} Γ Ͱ E h H

Les valeurs ne sont ordinairement pas indiquées, déduites qu'elles sont du mètre des paroles. Lorsqu'il en doit être autrement, la lettre simple signifie la brève, un trait placé au-dessus marque la longue ; des traits avec crochets sont employés pour les silences. Des points placés au-dessus sont destinés aux thesis métriques, ou au frappé des cymbales.

Une première modification a été imaginée par les musiciens lorsque l'échelle complète « katapyknosée », c'est-à-dire entièrement réduite en petits intervalles de demi-tons, coupés en partie de quarts de tons, eût été constituée. Chacun des caractères précédents s'y présente sous trois formes représentant, avant le caractère original, les deux quarts de ton qui le surmontent : cette échelle commence donc à *si* bémol ; au grave, elle a été descendue jusqu'à *fa*.

⊥ ⅄ ⊖ ж ф ℧ A B {Γ / ΔΕΖΗΘΙ ΚΛΜ} {Ν Ξ Ο ΠΡCΤΥΦ ΧΨ} {Ω / ∀}

∀ 8 ⅂ ∇ F 7 H ⌒ {— / ≍ V W Ⅴ ⁄ Q ⊔ b 3 ⊢ ⊣ ⊥}

Voici la même échelle sous une autre forme, propre à la voix, ou aux passages vocaux sans accompagnement ; on l'a nommée « vocale ». Elle est formée des lettres de l'alphabet grec classique, droites pour l'octave moyenne, en partant du degré le plus élevé, renversées pour les degrés de l'octave supérieure susceptibles d'être employés, modifiées de diverses manières pour ceux de l'octave grave.

Les complications de la théorie, ou mieux, des théories émises par les divers auteurs de traités influèrent sur la notation : il semble que, à l'époque romaine, on n'ait plus guère lu que la notation « vocale », et encore, en se restreignant peu à peu au ton lydien, le seul dont les tables d'Alypius aient conservé la tradition et l'usage, jusqu'au moment où cette antique et première notation alphabétique serait tout à fait oubliée, vers le ve siècle de notre ère, semble-t-il.

A. Gastoué.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

PARIS. — *La Lettre Pastorale de S. E. le Cardinal Dubois.* — Le « bon à tirer » de notre dernier numéro était donné déjà, lorsque paraissait le document auquel nous avons pu seulement faire allusion en dernière heure. La *Lettre Pastorale* de S. E. le Cardinal Dubois, datée du 9 octobre 1921, fête de saint Denys, 1er Évêque de Paris, est « relative au plain-chant grégorien et à la prononciation romaine du latin » ; elle est, suivant l'usage, accompagnée d'une « ordonnance portant promulgation des livres de chant liturgique de l'Édition Vaticane ». Le document, envoyé à MM. les Curés du diocèse, comprend 24 pages, et est suivi du *motu proprio* de S. S. Pie X et d'un certain nombre de documents annexes[1].

De cette intéressante lettre, nous soulignerons en passant le bel éloge de la préface du Graduel Vatican (préface due à Dom Pothier). « L'édition Vaticane, — dit le Cardinal — s'ouvre par une magistrale préface où sont nettement exposés les caractères d'un chant vraiment religieux... ». Puisse ce qu'en dit Son Éminence donner l'idée de la lire et de la méditer : on néglige si souvent cette partie d'un livre ! Cependant...

Plus loin, dans le passage où la Lettre expose un article du *Motu proprio* sur la Musique sacrée, cet avertissement au clergé est accompagné d'un commentaire qui n'est pas fait pour nous déplaire : nous devons ici, fidèles héritiers de Ch. Bordes, remercier respectueusement Son Éminence de l'éloge qu'elle adresse à sa mémoire et à ses fondations.

Le Clergé doit donc, pour se conformer aux prescriptions de Pie X, se faire le propagateur éclairé du plain-chant grégorien auprès des laïques — des chantres plus spécialement et des enfants. Ceux-ci, une fois instruits, en propageront peu à peu la pratique parmi les autres fidèles.

Elle s'est répandue déjà dans ce diocèse, grâce en particulier à Ch. Bordes, à la Schola cantorum, et à un certain nombre d'autres *scholæ* florissantes. Enfants, jeunes

1. Il nous sera permis de regretter que parmi ces documents ne figure pas la fameuse lettre de Pie X à Dom Pothier, qui seule fixe le statut et les auteurs de l'Edition Vaticane.

On sait d'ailleurs que les moines de Solesmes appelés à *préparer* le travail, auquel la Commission Pontificale, présidée par Dom Pothier, devait donner sa forme définitive, n'y collaborèrent en réalité que pour le seul *Kyriale*. La direction de l'œuvre resta effectivement, selon la volonté initiale et constante de Pie X, confiée au Président de la Commission, qui ne manqua pas de collaborateurs compétents et dévoués, au sein de la Commission et parmi les Bénédictins, spécialement de Ligugé, de Saint-Wandrille et de Silos.

gens, jeunes filles aussi, y rivalisent de bonne volonté et de goût artistique. Nous les félicitons vivement ainsi que leurs bienfaiteurs et leurs maîtres dévoués, ecclésiastiques et laïques. *Nous comptons sur eux pour assurer chez nous le succès de la réforme grégorienne.* »

A la fin de cette partie de la Lettre qui traite du chant grégorien, le Cardinal ne cache pas que ses « préférences personnelles » vont à la méthode de Solesmes et aux éditions dites « rythmiques » ; mais, sagement, il énonce simplement son désir sur ce point en cet endroit, et n'y revient point dans l' « Ordonnance ». D'ailleurs « Méthode de Solesmes » comprend méthode dite « bénédictine », qui est en somme la nôtre.

Très développée est la partie de la lettre qui s'occupe de la prononciation latine, et est traitée avec ampleur. Remarquons au passage cette excellente observation :

« Ecartons d'abord une formule par trop simpliste et quelque peu naïve. Pour beaucoup, la réforme doit consister — exclusivement — « à prononcer en ou ». Oui, vraiment, c'est trop simple... Un premier point d'abord — de tous le plus improtant. Il s'agit de l'accentuation ».

D'ailleurs, les documents annexés à la Lettre donnent tout un résumé, fort bien fait, des règles de la prononciation romaine. Une petite et très respectueuse critique : le groupe *qu* n'est pas, par les puristes romains, prononcé *qou*, mais avec un nom sifflant qui se rapproche plutôt de l'*u* français et rappelle le *v* ; *qvi* rendrait plutôt la prononciation romaine exacte et élégante de *qui* (et offre l'avantage de se rapprocher des habitudes françaises).

Enfin, le document se clôt par l'Ordonnance dont nous reproduisons intégralement le « dispositif » :

« Art. Ier. — Sont et demeurent publiés et doivent être seuls en usage dans le diocèse, à l'exclusion de tous autres livres de plain-chant, les *Graduel* et *Antiphonaire* de l'édition Vaticane, édités par ordre de Sa Sainteté le Pape Pie X.

Art. 2. — On adoptera, pour la prononciation des textes liturgiques, récités ou chantés, la prononciation romaine du latin.

Nous en donnons en appendice les règles principales.

Cette réforme devra être réalisée dans les paroisses et communautés pour la fête de Noël de la présente année.

Art. 3. — Des cours de chant liturgique devront être organisés, les uns plus pratiques pour les maîtrises ou *scholæ* paroissiales, les autres plus techniques pour leurs directeurs.

Art. 4. — Une commission diocésaine de musique sacrée sera constituée, qui aura pour mission de promouvoir l'exacte observation, dans le diocèse de Paris, des prescriptions du *motu proprio* du 22 novembre 1903 ».

Pau. — L'Association Grégorienne du Sacré-Cœur (A. G. S. C.), dont nous avons déjà eu l'occasion d'entretenir nos lecteurs, fondée en 1917, a pour objet l'étude, la pratique et la diffusion du chant grégorien

liturgique, conformément au *Motu proprio* de S. S. le Pape Pie X, du 22 novembre 1903.

Dans ce but, un enseignement théorique et pratique est donné au siège de l'Œuvre le lundi de chaque semaine et le 1er et le 3e vendredi de chaque mois, à 2 h. 1/4 de l'après-midi.

Un cours de latin a lieu le mercredi à 10 h. 1/2 du matin.

L'Association Grégorienne du Sacré-Cœur est à la disposition de MM. les Curés et Directeurs d'Œuvres :

1° Pour tout service d'initiation auprès des organisations de chant d'église.

2° Pour exécution d'Offices à l'occasion de solennités, sauf lorsque sa présence est nécessaire à la chapelle du Sacré-Cœur.

Une cotisation annuelle de 5 francs est requise de chaque membre actif de l'Association.

Le succès des Journées Grégoriennes des 12 et 13 décembre 1920, auxquelles participèrent 300 à 400 scholistes et un millier d'auditeurs, ainsi que les exhortations éloquentes de Sa Grandeur Mgr l'Évêque de Bayonne, démontrent que nul catholique ne saurait rester indifférent à l'Apostolat par le chant sacré si souvent recommandé par l'Église comme moyen de régénération individuel et social.

La présidente est Mlle Sarra ; la Secrétaire, Mlle Lerdou, 10, rue Bernadotte, Pau, à laquelle on peut envoyer toute adhésion.

Liége. — Décidément, Liége va sortir de sa torpeur et entrer résolument dans le mouvement de régénération, tant grégorienne que polyphonique. C'est du moins ce que nous croyons entrevoir dans la création des deux sociétés que nous nous faisons un plaisir de présenter aux lecteurs de la *Tribune*.

La première s'intitule l' « A cappella » et porte à son programme l'étude de la musique polyphonique pure et avec accompagnement instrumental, sans exclusion d'époque ni d'auteur. Ce programme comporte encore des récitals d'orgue et des conférences. Le comité a sollicité le concours d'artistes renommés et de savants de première valeur, dont plusieurs ont déjà envoyé leur adhésion. Pas plus tard que cet hiver, nous aurons la joie d'entendre le célèbre organiste qu'est M. Dupré et le docte rédacteur de la *Tribune*, A. Gastoué.

Nous pouvons avoir confiance, le programme élaboré donnera satisfaction aux esthètes les plus raffinés. De l'organisation sérieuse de cette société nous espérons les plus heureux résultats. Plus d'une fois, nous aurons l'occasion de signaler ses initiatives, d'encourager ses efforts, et surtout d'applaudir à ses succès.

Si nous avons bien compris les paroles de son sympathique secrétaire, cette « A cappella » ne rêve rien moins que de marcher dans le sillon tracé par la *Schola*. On ne saurait avoir une plus noble ambition.

Le 26 octobre, Dom Lucien David, au zèle infatigable et dont l'on croirait, en voyant sa présence signalée de tous côtés, qu'il utilise la voie des airs, est venu conférencier devant une assemblée nombreuse et

distinguée, sur la « Musique Grégorienne » naturellement. Il s'est spécialement attaché à démontrer que le chant grégorien est un *art* et une *prière*. Inutile d'insister sur la façon magistrale dont le sujet a été traité.

Ce que nous désirons apprendre au lecteur, c'est la création, comme couronnement de cette conférence, d'une seconde société qui s'est proposée d'étudier, de faire connaître et aimer le chant grégorien. A l'appel lancé par Dom David, à l'issue de son entretien, nous nous trouvions exactement dix-huit personnes, au rendez-vous du lendemain, pour écouter et suivre les directives du Révérend Père. On y jeta les bases d'un « Cercle d'études grégoriennes », un programme fut dressé et un comité provisoire voté. Les réunions se tiendront toutes les quinzaines et comprennent une partie théorique et une partie pratique. Toutes les bonnes volontés, sans distinction d'âge ni de sexe, y sont admises.

Ce Cercle d'études grégoriennes — le titre d'*Amis du chant grégorien* me plairait davantage — donne les plus belles espérances, parce qu'il se compose de membres, pas très nombreux peut-être, mais tous animés d'un amour sincère et d'un dévouement à toute épreuve.

Bientôt, nous en sommes sûrs, nous pourrons faire connaître les résultats obtenus qui seront de nature à gagner les plus rebelles à ce mouvement. Du reste, Dom David nous a promis le secours de ses lumières et de son expérience. Son abbaye n'est pas loin de chez nous, cela lui permettra de ne pas trop espacer ses visites.

Nous espérons également que, lors de son passage à Liége, à l'occasion de sa conférence à l' « A cappella », M. Gastoué nous fera l'honneur de nous adresser quelques mots. Ce sera un encouragement à travailler avec plus de zèle encore pour la sainte cause grégorienne.

Le succès des deux sociétés qui viennent de se fonder ne fait aucun doute. Leur but : faire connaître et aimer la *Beauté*, doit leur attirer la sympathie et même l'appui matériel, intellectuel et moral de tous les esprits cultivés. Liége a un trop beau passé artistique et spécialement du côté musical, pour ne pas s'intéresser à un tel mouvement. Dans le domaine grégorien comme dans celui de la polyphonie vocale et instrumentale, rares sont les villes qui peuvent rivaliser avec elle. Depuis Étienne, dont nous avons solennisé le millénaire l'an dernier, jusqu'à César Franck que nous allons glorifier dans quelques mois, la musique liégeoise n'a cessé de présenter une succession ininterrompue de musiciens éminents.

Nous saluons donc avec joie, la naissance de ces deux sociétés, et leur souhaitons prospérité et longue vie.

A. Auda.





Le Rythme des Mélodies grégoriennes

I. — A propos d'un article récent.

(*Suite*)

Quant à l'expression « cantus planus », n'est-ce pas un mensuraliste le P. Lambillotte, qui, dès 1854, observait avec raison que le mot « plain-chant » n'a jamais été employé avant le XIIe siècle, et que « si les auteurs primitifs se servent quelquefois du mot *plane* joint au mot musique : *musique plane*, cette expression chez eux signifie les chants graves, c'est-à-dire les chants des modes plagaux — *Ad comparationem finis* tum sunt *graves* et *plani*, tum acuti et alti (Gerbert, *Script.*, II, p. 12) [1] ».

Nous trouvons un autre sens dans les *Coutumes de Cluny*, rédigées en 1085 par le francophobe Ulrich, à la demande du musicologne allemand, Guillaume d'Hirsauge (+ 1091). L'auteur nous apprend qu'à Cluny, le jour de Pâques, l'hymne de Laudes : *Splendor paternae gloriae*, était chantée sur une mélodie plus solennelle que celle des jours ordinaires. « Toutefois, remarque-t-il, la mélodie des hymnes qui sont chantées à Pâques est à ce point *plane* et *in directum* qu'elle n'est pour ainsi dire pas plus solennelle, en ce saint jour de la Résurrection, que si ces hymnes étaient affectées à un jour privé. » Et Ulrich ajoute naïvement qu'un personnage qualifié ferait bonne œuvre en suggérant à l'abbé Hugues (1049-1109) de remédier à un état de choses qui « vient de la simplicité naturelle de nos Anciens [2] ».

La réflexion fait sourire quand on songe que parmi ces Anciens figure le second Abbé de Cluny, saint Odon, musicologue et compositeur émérite ! Les mots *plane et in directum* ont ici un sens très clair : il s'agit uniquement de mélodies syllabiques (*plane*) dont la teneur est presque uniforme (*in directum* : ce mot renforce la signification de *plâne*, puisqu'un chant *direct* est, par nature, syllabique), et que les cadences éclairent à la façon d'une rapide étincelle.

Nous devons citer comme une exception le mot de Fortunat (+ 605) que nous signale M. Gastoué. Cet auteur du VIe siècle, écrivait donc en

1. *Esthétique, théorie et pratique du chant grég.*, Paris, 1855, p. 161, n. 1.
2. *Consuet. clun.*, lib. I, ch. XXV. *Patr. Lat.*, t. CXLIX, col. 672.

parlant des concerts d'instruments dont la vallée de la Moselle faisait retentir les échos :

« Nunc tremulo fremitu, modo *plano* musica *cantu*[1]. »

De ces textes, on peut conclure qu'antérieurement au XIIe siècle, le qualificatif « plane » s'applique volontiers à un chant calme, tranquille, ou d'une tessiture peu étendue, et de forme syllabique ou quasi syllabique. On voit qu'il ne s'agit pas nécessairement d'un chant mesuré, et que cette cantilène, parce qu'elle est libre et « directe », peut relever du seul accent tonique ; d'autre part, l'on ne peut entendre par mélodie « mesurée » qu'une cantilène modelée sur des mètres déterminés, et non pas simplement rythmique, c'est-à-dire contenant des pieds métriques plus ou moins bien disposés en dipodie, tripodie, etc., mais sans aucun ordre immuablement défini. De par son genre libre, nous sommes donc en droit de considérer la mélodie ornée comme se rattachant pour la plus grande partie à ce chant « plane ». La définition n'est, en réalité, pas très différente de celle que l'on pourrait donner de nos jours. Mais, il est clair qu'elle ne contient rien qui permette d'exécuter les mélodies en donnant aux notes une valeur fantaisiste. Elle n'a aucun rapport avec l'a-rythmie du « chant donné » commenté par *l'organum*, ni avec les déformations nouvelles dont la Renaissance gratifiera le chant ecclésiastique. Bien au contraire, *l'acception primitive se trouve comme cristallisée dans les traités des auteurs* « maneristes » *du moyen âge.*

Il est, en effet, difficile d'admettre les conclusions de M. Weinmann au sujet de l'expression *cantus planus*. Après avoir soutenu que le *Quid est cantus* donne aux éléments simples de la notation une durée brève et une durée longue, l'auteur ajoute que l' « on appelait *cantus doctus* ou *accuratus* le chant exécuté conformément aux valeurs métriques [2]. Mais, dit-il, il y avait bien des chanteurs qui n'observaient pas les différences rythmiques de ce genre, et qui chantaient dans un mouvement uniforme ou qui suivaient, surtout dans les textes syllabiques, le rythme naturel du langage. A partir du XIIe siècle, on a nommé *cantus planus* cette exécution librement rythmée, tandis que *l'ancienne exécution métrique trouvait sa continuation dans la rythmique de la* Musica mensurata[3]. » — M. W. apporte les preuves de la fragilité de son hypothèse en affirmant que l' « on aurait vite fait de s'égarer... si l'on cherchait à construire un système de l'ancienne rythmique sur la combinaison régulière des longues et des brèves. Un tel système, observe-t-il, n'a jamais existé ; il n'y a jamais eu que des pratiques purement empiriques, et les indications des écrivains ne fournissent pas les données nécessaires pour échafauder une théorie » [4]. Voilà qui se retourne contre M. Wagner, le P. Dechevrens et M. Emmanuel, — ajoutons :

1. *Epist.*, lib. X.
2. Nous verrons bientôt qu'il n'en est rien.
3. *La musique d'Eglise*, Paris, Delaplane, 1912, p. 40.
4. *Ibid.*, p. 39.

contre M. Weinmann lui-même! Qui prouve que la *musica mensurata continue un système empirique* dont la conception et la réalisation sont le fait d'écrivains modernes ? Les auteurs anciens ont en effet parlé de brèves et de longues, et personne ne songe à le nier, mais ce n'est pas dans le sens « des maneristes » ! Bien au contraire, ceux-ci ont employé l'expression *cantus planus*, pour désigner une conception rythmique qui ne concordait pas avec la *musica mensurata* telle qu'ils la concevaient ; en outre, ils sont très bien renseignés et reconnaissent positivement que la musique « plane » est à la base des études théoriques et pratiques, qu'elle est *antérieure* à la musique « figurée » et qu'elle la précède *comme le chef prend le pas sur son subordonné.* Voilà qui prouve amplement que les mensuralistes « primitifs » donnaient du *cantus planus* une définition conforme aux textes les plus anciens[1].

En fait, toutes les objections de M. Emmanuel et des adversaires du rythme « libre » se résument à ceci : le rythme du chant grégorien est perdu, parce que l'on néglige la *battue métrique* des Anciens.

« Gui, écrit M. Emmanuel, n'a point songé malheureusement à fixer *les rythmes*, à l'observance desquels ses écrits nous exhortent. Soit qu'il ne possédât plus le sens exact attribué aux signes rythmiques antérieurement créés et déjà négligés de son temps, soit qu'il ait estimé que la seule mémoire suffisait à perpétuer les conditions de la « battue », il se contente de rappeler dans ses écrits les règles générales de la rythmique. Il le fait avec vigueur, encore que sans clarté suffisante, faute de donner des exemples qui eussent tout illuminé. Son disciple Aribon l'en excuse en disant « le seigneur (?) Gui n'ajouta aucun exemple à ses préceptes parce qu'il les croyait assez clairs, *comme ils sont en effet.* » Mais, par un scrupule qui nous devient précieux, et dans un texte qui est net, Aribon, pour éduquer les « simples », expose comment les neumes se répondent mutuellement, soit par le nombre des sons, soit par la proportion des durées... C'est merveille de constater que de pareilles affirmations, venant après celles d'Hucbald... soient restées lettre morte pour les commissaires chargés de la restauration du chant liturgique »...

Dans leur théorie du *rythme oratoire*, les Bénédictins s'appuient « sur la tradition la plus récente, celle qui remonte au XIIIe siècle, sans plus, et ne tient aucun compte ou à peu près de la tradition antérieure .., de l'*unanimité des témoignages*..., de la netteté du principe qui s'en dégage, à savoir celui d'une *mesure, battue*... par des mouvements visibles, régulateurs, et dont... relèvent les chants de l'Eglise romaine. » Dans cette « battue métrique.., la *régularité* et l'*isochronisme* jouent un rôle *analogue* à celui qu'ils détiennent dans la riche et souple métrique gréco-latine, *en partie oubliée, mais très vivace encore pour les rythmes les plus usités*, chez ces disciples d'Aristote, amis des poètes latins. [2] »

(*A suivre.*) J. DE VALOIS.

1. Gerbert, I. p. 117, 155, 269.
2. Le *Correspondant*, *art. cit.* pp. 1039-40, 1042, 1038. Suit un texte du *Commemoratio brevis* qui, pour M. Emmanuel, condense à merveille les prescriptions des théoriciens et que nous retrouverons plus loin.





BIBLIOGRAPHIE

Ch. L. L. Perruchot : **Offertoires** *pour toute l'année*, vol. I, du 1er dimanche de l'Avent au 3e après l'Epiphanie. 11 fr. Paris, Bonne Presse.

Voici une publication qui ne peut que réjouir les vrais amis de la musique religieuse. Ces « Offertoires » peuvent d'ailleurs aussi bien convenir pour d'autres occasions : communions, saluts, processions. C'est une belle et fort intéressante collection de motets de tous genres, que le nom de l'éminent compositeur suffirait à recommander : de deux à quatre voix, égales ou mixtes, avec ou sans accompagnement, ils offrent une grande variété. Je citerai, parmi ceux qui me plaisent le mieux, à divers titres : *Deus, tu conversus* (2e dimanche de l'Avent), à 4 v. sans accompagnement ; *Benedixisti Domine* (3e dimanche) à 4 v. avec orgue obligé ; l'*Ave Maria* du dim. suivant ; l'exquis joyau qu'est le *Lætentur caeli* à 3 v. égales et orgue obligé, pour la nuit de Noël (ce motet existe à part), et celui pour la messe du jour, *Tui sunt cœli*, également à 3 v. ; le *Confitebor* du S. nom de Jésus, de même ordre ; le *Iubilate* à 2 v. mixtes et le *Dextera Domini* à 3 v. mixtes, pour le dim. après l'Épiphanie. Mais je m'aperçois que je cite ici la moitié du recueil : ces pièces le méritent bien. — Le volume débute par un *Asperges me* et l'ordinaire de l'Avent, traité en faux-bourdon et contrepoint mesuré. A. G.

Dr F.-X. Mathias, **Messe** *en l'honneur de saint Martin*, à deux v. ég. avec orgue ou harmonium, 2 fr. 50 ; A. Binnert, **Messe** *en l'honneur de sainte Odile*, patronne de l'Alsace, à 3 v. ég. (d'hommes), avec orgue, 3 francs ; M. Vogeleis et Bronner, « Cantate Domino », *50 chants entiers* à 2 et 3 voix pour chœurs paroissiaux, partition, 6 francs ; Strasbourg, F.-X. Le Roux et Cie.

Voici toute une série recommandable, de compositions alsaciennes, qui rendront de grands services aux chœurs modestes. Le talent de M. le Dr Mathias met sa messe au-dessus de tout éloge ; celle de M. Beinnert est consciencieusement travaillée, comme il sied à une messe écrite pour la fête de la patronne de l'Alsace ; la collection de M. l'abbé Vogeleis et de M. Bronner, composée en moyenne partie de pièces de compositeurs alsaciens, toutes très faciles, sera très utile en beaucoup d'églises.

A. Fulcran, **L'artiste chrétien**, roman, 4 fr. 50, Paris, Bonne Presse.

Un *roman* faisant l'objet d'un compte rendu bibliographique dans la

Tribune de Saint-Gervais : voilà qui n'est pas ordinaire ! Il est vrai que l'intrigue (si intrigue il y a) et le titre ne sont là que pour servir à un *magistral* cours d'art. Sous la forme d'un roman imaginé, l'auteur, — dont les initiales sont les mêmes que celles d'un critique d'art du plus haut talent... — a donné, encadré dans les situations diverses, le meilleur de lui-même. A ceux qui ont lu les *Pages d'art chrétien* d'Abel Fabre, *L'artiste chrétien* de A. Fulcran apportera un complément vraiment digne, et une exposition philosophique intéressante des idées de l'auteur.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Signalons, parmi les nouvelles revues religieuses, Regnabit, *Revue Universelle du Sacré Cœur* qui paraît depuis juin dernier (Paris, VIe 10, rue Cassette).

Nous n'aurions pas à mentionner ici une publication pieuse de cet ordre ; mais, fait nouveau, l'excellente rédaction de *Regnabit* met en honneur la liturgie historique et pratique. Dans les derniers numéros, nous remarquons du P. Lebrun : *La fête du Cœur de Jésus dans la Congrégation de Jésus et de Marie* ; Dom A. Menager, *les Bénédictins de la Congrégation de France et le culte du Sacré Cœur ;* A. Gastoué, *le culte liturgique du Sacré Cœur, du Moyen Age au XVIIe siècle* ; Abbé F. Anizan, *En lisant « la passion Nostre Seigneur Jhesu Crist »*, etc., On annonce, pour les prochains numéros, des études sur les anciens cantiques français en l'honneur du Sacré Cœur, la célébration de cette fête à Montmartre au XVIIe siècle, etc.

= *Revue du chant grégorien.* — T. XXIV, n° 6, Dom H. Leray, *L'intonation donnée par l'orgue* ; t. XXV, n° 1, Dom J. Pothier, *Invocations à la Sainte Trinité* (notées sur portée avec clef de *sol*, suivant le système employé par Dom L, David dans la publication annoncée d'autre part) ; Mgr Landrieux, *La Grand'Messe et la vie paroissiale* ; abbé P. Bayart, *La Polyphonie et l'esprit liturgique.*

= *Revue grégorienne.* — N° 3, *Le chant traditionnel de l'Ave maris stella* (indique, comme cela a été déjà dit ailleurs, que la mélodie la plus authentique est celle du IVe ton ; il y a plusieurs autres mss. très anciens qui l'ont, que ceux cités dans l'article). — N°s 4 et 5, suite de l'intéressante étude de M. l'abbé J. Delaporte sur *Les chants de l'Ordinaire de la messe d'après les documents chartrains* ; n° 5, Dom F. Cabrol, *L'offertoire de la Messe des morts* (étude de l'origine et du texte).

Les mêmes fascicules contiennent une étude de Dom Gajard sur *l'Ictus et le rythme*, par trop mêlée de polémiques, et qui tend à ratta-

cher à l'école de Dom Mocquereau tous les musiciens qui ont parlé de la liberté du rythme dans la musique... mesurée ; on prendra garde, en particulier, que M. d'Indy a plusieurs fois protesté contre l'abus que l'on a fait de certains de ses écrits pour prétendre appuyer la théorie néo-solesmienne.

= *Revue Saint-Chrodegang*. — N°s 9-10, annonce du *Congrès régional de Liturgie et de Musique sacrée* à Metz, les 5, 6 et 7 juin 1922, sous l'inspiration de l'Association française de Sainte-Cécile, dont nous reparlerons plus longuement. — Signalons que depuis ses derniers n^{os}, la *Revue Saint-Chrodegang* contient un encartage pratique de musique chorale facile et respectueuse des lois liturgiques : ces encartages sont d'ailleurs tirés à part pour les chœurs.

= *Revue pratique de Liturgie et de musique sacrée* (Lille). — N°s 47-48 et 49-50, Dom J, Baudot, *Saint Jean-Baptiste le Précurseur* (étude remarquable d'histoire, de culte et de liturgie sur les origines et le développement de la fête du Précurseur, ses reliques, etc.). — N°s 47-48 et 51-52, F. de La Tombelle, *Paroles et musique* (très intéressant et pratique article sur la formation d'un chœur populaire, l'articulation, la diction, etc.). — N°s 47-48, Em. Thédore, *L'encensoir de Lille* (savante et prenante étude sur le bel encensoir du XIIe siècle conservé au musée de Lille ; il n'est pas du tout certain, fait remarquer l'érudit archiviste, qu'il faille rattacher cette production à celles de l'école liégeoise).

= *Musique sacrée* (Toulouse). — N°s 9-10. La revue continue les petites polémiques à propos de diverses pratiques, sur le rythme, les messes de Dumont, l'usage de l'orgue, etc., dont la plupart ne sont guère qu'un vain bavardage des auteurs qui se répondent tour à tour. Signalons une erreur à propos de l'orgue : on s'appuie sur le *Caeremoniale Episcoporum* pour donner force de loi aux alternances de l'orgue remplaçant le chant : on oublie que loin d'être une prescription, c'est là une tolérance ou une permission ; que l'auteur de l'article relise les commentaires non pas de un tel ou tel, mais les réponses et décrets de la S. Congrégation des Rites, parus depuis vingt ans, et il aura la preuve que la coutume de ces alternances d'orgue est aussi peu appuyée par les canonistes officiels que par les musiciens modernes.

= *Le Monde Musical*. — N° 19-20. Mlle Melpomène Logotheti. *Sur la contribution française à l'étude de la Chanson populaire grecque* (Communication faite au Congrès d'histoire de l'art ; très piquante et érudite page, d'où nous détacherons des passages qui conviennent aussi bien à toute musique qu'au chant populaire traditionnel des Hellènes modernes).

= *Nos chansons françaises*. — N° 11. Cette revue continue de faire accueil, pour le répertoire « chanson », à des compositeurs de valeur : aujourd'hui, la « Légende du Décollé » (dramatique), de M. H. Potiron, illustre très heureusement les « Chansons françaises ».

= *La Musique* (Québec). — N° 34. Le numéro d'octobre de cette vaillante et vivante revue de la pensée musicale française au Canada reproduit la préface sur *Le cantique grégorien,* écrite par le maître d'Indy en tête du récent recueil de M. l'abbé Brun.

= *The Catholic Choirmaster* (organe de la S^té^ Saint-Grégoire d'Amérique). — Parmi les numéros du cours de cette année — au moins ceux qui sont parvenus jusqu'à nous — citons entre autres celui de juillet, contenant une amusante étude de Nicola A. Montani sur « Le sacrilège » des transcriptions chorales, où, pour plus de vigueur, l'auteur publie sur pages en regard telles pièces goûtées dans les églises d'Amérique, comme *Ave Verum* sur... *Tre giorni* de Pergolèse ; un cantique au Sacré Cœur sur *La Carolina,* etc. — Dr Leonard Peyton : *Les chants populaires de Sardaigne* (compte rendu de la très curieuse conférence de M. Gavino Gabriel, donnée devant un cercle musical universitaire romain, et dont nous détacherons quelques caractéristiques motifs). — Le même numéro nous apprend que le Rev. J, M. Raker, de Wieton (Wisc. U. S. A.) vient de composer une messe chorale « en l'honneur de sainte Jeanne d'Arc », dont on dit grand bien. Il nous est agréable de penser que notre sainte nationale franchit ainsi les mers.

= Dans le numéro d'octobre de la même revue, article (non signé) sur *Le renouveau liturgique en France.* L'auteur constate que si « l'idéal n'est pas encore atteint », par contre, « une impartiale étude de la France d'aujourd'hui donne l'impression nette de la vitalité de la religion dans cette vieille nation chrétienne... Le renouveau liturgique est un de ces facteurs, dont l'importance grandit de jour en jour ».

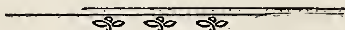
= *The Diapason* (organe officiel de l' « Association Nationale des organistes » et de l'« Association des Facteurs d'orgue » d'Amérique, publié à Chicago). Les choses de France y prennent de plus en plus faveur : le numéro de septembre donne une longue et bonne étude bio-bibliographique sur *Léon Boëllmann,* par le R. P. Adelard Bouvilliers, organiste de la cathédrale de Belmont, N. C.

= *Santa Cecilia* (Turin). — T. XXII, n° XII ; T. XXIII, n°s 1, 2, 3, à signaler une belle étude historique de Dom P. Guerrini sur *La fête de l'Assomption,* et une étude pratique et d'édification sur le plan et le but de Vêpres, par M. l'abbé R. Felini.

= *Euphonia* (Utrecht). — IIe année, n° 11. — *Une historiette musicale,* (traite en détail de l'histoire racontée par Volumier, le musicien allemand, sur Marchand, lorsqu'il alla à Dresde pour se mesurer avec Bach ; à continuer). — Dans le même numéro, intéressante correspondance entre le rédacteur J.-P.-J. Wierts et le compositeur bien connu A. Diepenbrock, à propos d'une appréciation portée sur la *Missa in die festo,* « a cappella », de ce dernier, par la revue *De Maasbode.*

= *Bulleti de l'Orféo Catala,* année XVIII. — Le tome XVIII de cet intéressant périodique a débuté (n°s 205 à 207) par une copieuse étude de Albert Schweitzer, l'éminent organiste de Saint-Thomas de Stras-

bourg, sur la *Passion selon saint Matthieu*, de J.-S. Bach, à propos de la première audition qui en a eu lieu à Barcelone en février et mars dernier : il fait ressortir entre autres que *le texte* même des chœurs et des airs est de Bach lui-même, travaillant il est vrai d'après les poèmes de Picander et de Brokes, mais néanmoins tellement modifiés que l'on peut les considérer comme représentant la pensée elle-même du maître. Dans le même numéro, J. Soler I. Palet continue la publication de « matériaux pour contribuer à l'histoire *de la musique en Catalogne* », par de nombreux dépouillements de pièces d'archives concernant les organistes du XVIe siècle et du XVIIe. — Nos 208 à 210, V. M. de Gibert, *Le maître Pedrell* (un coup d'œil sur la vie de F. Pedrell et catalogue de ses travaux à propos de son jubilé).



Glanes. —

..... *Louez-le par le son des bruyantes trompettes,*
Que pour lui le nébel se marie au kinnor,
. . . .
Sur l'orgue et sur le luth.. ......
(Ps. CL de C. Franck)

Ou comment de jeunes enfants de Schola font l'explication d'un texte ? — « Le nébel, Monsieur, et le kinnor, *ça doit être... des petits oiseaux* ».

Pourquoi ?? parce que *ça* chante... et que *ça* se marie : alors, comme ce ne sont pas des bêtes à quatre pattes, n'est-ce pas !. . Et le luth ? « Un autre oiseau ».

— « T'es bête, — répond un camarade — c'est un instrument dont on se sert... à l'église : « Sur l'orgue et sur le luth. » — Evidemment ! et sur cela un autre, qui fait ses classes, surenchérit : « Ah ! oui, c'est de « luth » que vient « lutrin » !





NÉCROLOGIE

Le R. P. Dom R. Andoyer, O. S. B.

Nous n'avons pu qu'annoncer, dans le précédent numéro, la mort récente du R. P. Dom Raphaël Andoyer, prieur de Ligugé, qui laisse un vide dans les rangs des grégorianistes de la première heure.

Né à Paris, le 29 avril 1858, Dom Andoyer entra tout jeune à l'abbaye de Solesmes, où en effet il fit profession en 1879. Il fut donc un Bénédictin de carrière, et d'élection. Dès 1883, Dom Raphael Andoyer était chargé spécialement de l'imprimerie Saint-Pierre de Solesmes, en même temps qu'il était le bras droit du R. P. Dom Pothier. C'est à lui que l'on doit, en raison de la première de ces qualités, le choix (et souvent le dessin) des élégants caractères, des magistrales lettres ornées, la remarquable correction typographique qui classèrent bientôt au premier rang les productions de l'Imprimerie de Solesmes, dont pendant plusieurs années toutes les éditions sont redevables du goût et du labeur de Dom Andoyer, tant pour la rédaction que pour les soins typographiques.

En même temps, le jeune moine se plaçait à l'un des premiers rangs parmi les grégorianistes, et l'on ne saura jamais à quel point la réforme du chant liturgique doit à ce travailleur modeste. En 1885, il collabore avec le Maître Dom Pothier, et les *Hymni de Tempore et de Sanctis* lui sont redevables de leçons heureuses, tandis qu'il se faisait connaître au dehors par les bibliographies qu'il donnait de la « Méthode pratique de chant grégorien », de Dom A. Schmitt, la première qui soit publiée avec l'estampille de Solesmes. En même temps, Dom Andoyer travaillait étroitement avec Dom Pothier à l'établissement de ce monument de science pratique et d'art qu'est le *Processionale Monasticum* (dont un essai seulement avait paru en 1873), suivi bientôt des *Variae Preces*, où il est parfois malaisé de discerner le travail des deux auteurs.

Transféré depuis à l'abbaye de Ligugé peu après que Dom Pothier en était nommé prieur, il devait plus tard remplir la même charge (1908). De cette partie de sa vie, le travail monastique fut surtout l'apanage du zélé bénédictin, qui cependant, en 1896, donnait à la fois une intéressante relation dans la *Tribune de Saint-Gervais* et la *Revue du chant grégorien* sur l'essai de *Congrès de chant liturgique et de musique religieuse* de Reims.

Mais, avec la création de l'Édition Vaticane, Dom Andoyer devait à nouveau donner toute sa mesure, et travailla avec acharnement, pendant plusieurs années, au dépouillement des manuscrits et à l'établissement du texte. Son rôle, entre autres, dans la fixation de certaines leçons définitives du Graduel et surtout de l'Antiphonaire est considé-

rable, lorsque le Révérendissime Dom Pothier l'eut appelé à Rome pour l'aider. L'office français de la fête de Jeanne d'Arc lui doit la plupart des répons de l'office nocturne. En 1905, on voit son nom reparaître dans les revues : la « Vie de la paroisse », trop tôt disparue, donne de lui *Quelques mots sur le rythme oratoire du chant pré-grégorien*, et j'eus alors l'honneur d'y soutenir une courtoise polémique avec l'auteur. Et, de ses excursions, à Rome d'abord, et dans le sud de l'Italie à la recherche de manuscrits nécessaires à l'établissement de la Vaticane, l'infatigable travailleur rapportait la série de monographies extrêmement suggestives sur *Le chant pré-grégorien* et *La liturgie bénéventaine*, publiées, depuis 1905 jusqu'au temps présent, dans la *Revue du chant grégorien.*

Dom Raphaël Andoyer, devenu prieur de l'abbaye de Ligugé, et mort en exil à Chevetogne (Belgique), est une des figures volontairement effacées, sans doute, mais des plus caractéristiques dans la réforme et la restauration du chant sacré. Il était bon de le rappeler, et de proclamer ici tout ce que ce chant lui doit.

Je me fais donc l'interprète de tous ceux qui ont à déplorer sa perte, en y ajoutant les sentiments personnels de regret que je dois à la mémoire du religieux zélé et de l'artiste ignoré que fut Dom Andoyer.

R. I. P.

M. Rafael Mitjana

Nous avons appris, trop tard pour en parler précédemment, la mort de l'excellent musicologue et... diplomate espagnol, M. Rafael Mitjana. Longtemps attaché à l'ambassade d'Espagne en Russie, il avait été récemment nommé ambassadeur en Suède : c'est à Stockholm que M. Mitjana est mort. Les loisirs que pendant longtemps lui avaient laissé certaines fonctions officielles, et les facilités de dépouillement d'archives fermées au public que ces fonctions lui donnaient avaient été par lui consacrés à la critique musicale et à l'histoire. Ses travaux sont de la plus haute valeur et, maintes fois, nous les avons signalés : c'est à eux qu'il faut recourir pour avoir les documents les plus complets sur les grands maîtres religieux espagnols du XVI[e], Victoria, Moralès, Guerrero, Las Infantas, etc. M. Mitjana, qui était un fervent ami de la France, avait collaboré aussi à des œuvres françaises, entre autres à l'*Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, de Lavignac, actuellement dirigé par M. L. de La Laurencie. C'est une perte sensible pour la musicologie et l'art religieux, que celle d'un éminent historien et ami de notre pays, comme l'était M. Rafael Mitjana.

R. I. P.

A. GASTOUÉ

Le Gérant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*)
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

AVERTISSEMENTS. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re PARTIE. — GRADUEL.

A. Propre du Temps

1er Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e —	Temps de Noël I.
3e —	Noël-Épiphanie II.
4e —	Temps de la Septuagésime.
5e —	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e —	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e —	Dimanche des Rameaux.
8e —	La Semaine Sainte.
9e —	Temps de Pâques.
10e —	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e —	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e —	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e —	Du 7e au 11e Dimanche.
14e Fascicule.	Du 12e au 15e Dimanche.
15e —	Du 16e au 19e Dimanche.
16e —	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e —	Février.
3e —	Mars à Mai.
4e —	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e —	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule.	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule.	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e —	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e —	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e —	Messe des Morts, Messe de Mariage. (Tome complet).

2e PARTIE. — ANTIPHONAIRE.

1er Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e —	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e —	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e —	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e —	De l'Épiphanie à Pâques.
6e —	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e —	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*)

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

NOVEMBRE 1921.

JANVIER-FÉVRIER 1922. — XXIIIe ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

Nos 266-267. — 2e et 3e nos de l'Abonnt 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1 fr. 75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

S. S. BENOIT XV

Au moment de tirer ce numéro, nous apprenons la mort du Pontife romain qui avait succédé à Pie X. Benoît XV ne s'était pas spécialement occupé de chant grégorien, mais ses anciennes fonctions dans la Curie faisaient qu'il était au courant des questions qui se rattachent à ce sujet. Au moment de son avènement, toute une faction de dilettanti romains grands amateurs de *musiqua scelta*, et laquelle ! se figuraient gratuitement que le nouveau Pape allait abroger les actes de Pie X sur la matière. Des intrigues furent nouées, et désarmées par la droiture de Benoît XV.

D'ailleurs, à l'occasion, le Pontife défunt savait rappeler ces actes : nous n'en donnons pour exemple que le remarquable bref qu'il adressa

à Dom Pothier lors du jubilé monastique du restaurateur des mélodies grégoriennes, et des soins qu'il donnait personnellement à l'École de musique sacrée fondée à Rome par le P. de Santi, et dont il était le bienfaiteur et le Mécène. En outre, la dernière lettre de Benoît XV à propos de Palestrina est bien une preuve catégorique.

Plusieurs des récentes décisions du Pape intéressent la liturgie et le chant : les fêtes suivantes, avec la messe et l'office propres qu'elles avaient dans les « Suppléments », passent désormais dans l'Eglise universelle.

Le dimanche dans l'octave de l'Epiphanie, la fête de la Sainte Famille, avec mémoire du dimanche et de l'octave. Mais cette décision regarde peu la France, ce dimanche étant déjà celui de la Solennité de l'Epiphanie ; — le 24 mars, saint Gabriel, archange ; — le 18 juin, saint Ephrem le Syrien, docteur, avec l'antiennne *O Doctor... beate Ephraœmi* ; — le 28 juin, saint Irénée de Lyon, évêque et martyr (saint Léon II étant transféré au 3 juillet) ; — le 24 octobre, saint Raphaël, archange.

Enfin, c'est également à une décision récente de Benoît XV, sur la demande de S. G. Mgr Touchet, évêque d'Orléans, qu'est due la fixation définitive de la Solennité de sainte Jeanne d'Arc au dimanche même de la fête nationale de Jeanne d'Arc. A partir de la présente année 1922, c'est donc ce jour-là, malgré les ordo et les calendriers déjà imprimés, que nous célébrerons liturgiquement l'héroïne nationale.

*
* *

A la mémoire du Pontife Benoît XV, digne successeur de Pie X, tous nos sentiments respectueux de condoléance religieuse.

R. I. P.

La Rédaction.

La mort de notre Saint-Père le Pape Benoît XV a retardé l'arrivée de la célèbre Association des Chanteurs polyphoniques des Basiliques Romaines, sous la direction du maestro Mgr R. Casimiri. Mais, sous peu, ces chœurs se feront entendre à Paris, et la France pourra profiter de leur méthode si réputée.





Essai sur le Passé et l'Avenir de la Musique Polyphonique

Nos lecteurs n'ont pas oublié les interprétations données à l'une des conférences prononcées par notre rédacteur en chef au Congrès de Strasbourg : ils peuvent aujourd'hui juger en connaissance de cause ; nous reproduisons, avec l'autorisation de M. le Chanoine Victori, l'*Essai* en question, qui doit être prochainement publié dans le volume des actes du Congrès.

Les qualités de la vraie musique sacrée, a dit le vénéré Pontife Pie X, se rencontrent « à un excellent degré dans la musique polyphonique classique, et spécialement celle de l'École Romaine, qui atteignit au XVIe siècle sa plus grande perfection dans les œuvres de Pierluigi da Palestrina, et continua depuis à produire des compositions excellemment liturgiques et musicales. La polyphonie classique se rattache très bien au suprême modèle de toute musique sacrée qui est le plain-chant grégorien, et, pour cette raison, elle mérite d'être jointe à ce chant grégorien dans les fonctions les plus solennelles de l'Église, telles que les offices pontificaux ». Mais, ajoute Pie X, « l'Église a toujours reconnu et favorisé les progrès de l'art, en admettant au service du culte *tout ce que le génie a su trouver de bon et de beau* au cours des siècles, toujours cependant *d'après les lois liturgiques*. Par conséquent, la musique plus moderne est aussi reçue dans les églises, quand elle offre, dans ses compositions, une bonté, un sérieux et une gravité qui ne la rendent pas indigne des fonctions liturgiques ». (*Motu proprio* sur la musique sacrée, n°s 4 et 5.) Ces déclarations du « Pape de la musique », comme on l'a nommé, sont tout un programme : elles fixent une direction pour le passé, et ouvrent les plus larges visions pour l'avenir. J'entends ici faire un bref commentaire de ces deux articles, commentaire non point de pure forme, mais indiquant par des exemples concrets : 1° en ce qui concerne la polyphonie classique, quelques erreurs dans l'équilibre choral et malentendus que l'on a parfois à ce sujet ; 2° en ce qui concerne la musique plus récente ou future, les voies nouvelles, mais conformes aux directives de Pie X, que l'on peut indiquer avec sûreté.

*
* *

Je n'irai pas ici redire les éloges, qui conviennent à la grande école polyphonique vocale, l'art *a cappella*, depuis le moment où le maî-

tre français Josquin des Prés, dans le troisième tiers du xv[e] siècle, en a définitivement fixé les modèles, amenés ensuite à un si haut degré par Palestrina. On me permettra là-dessus de renvoyer aux travaux faits sur le sujet, et, sur des points plus particuliers, à la Conférence que j'ai donnée au Congrès de Tourcoing, et à l'étude que j'ai publiée dans le n° d'août de la revue *la Tribune de Saint-Gervais* à l'occasion du v[e] centenaire de la mort de Josquin (20 août 1521-1921).

Dans l'œuvre immense que constitue le répertoire *a cappella*, il est des pièces pour toutes les circonstances, il en est pour toutes les forces de chanteurs, pour la plupart des combinaisons ou superpositions de voix diverses, compatibles avec cet art : à deux, trois, quatre voix égales ; à plusieurs voix mixtes, soit que les voix de dessus dominent, soit que les voix d'homme l'emportent ; à six et huit voix en deux chœurs ou en deux groupes. Si, dans la pratique, nous les faisons exécuter par des groupes plus ou moins nombreux, la plupart de ces pièces, ne l'oublions pas, — et je sais que je vais asséner, pardonnez-le, un pavé, sur la tête de beaucoup d'entre vous, — *ne sont pas des pièces chorales*. Les chapelles musicales, au xv[e] siècle et au xvi[e], dans les grandes cathédrales mêmes, comprenaient habituellement quatre à six voix de dessus, et deux ou trois hommes, mais de qualité de voix exceptionnelle. Des chapelles aussi importantes que la Sixtine, celles des rois de France ou d'Angleterre allaient jusqu'à vingt chanteurs, mais presque jamais ils n'étaient au complet, et ne servaient, comme on disait, que par quartiers. C'étaient donc moins des chœurs que des groupes d'excellents solistes, chantant habituellement en double quatuor ; le demi-chœur n'était donc guère formé que d'un soliste à chaque partie, sauf en des exécutions exceptionnelles. Il en résulte que la mise au point, qui nous apparaît difficile, de certains motets dits « palestriniens », avec des chœurs compacts, vient tout simplement de ce qu'ils n'ont pas été écrits pour cela. L'*Ave verum* de Josquin des Prés, par exemple, produit toujours un effet beaucoup plus expressif lorsqu'il est chanté par deux ou trois soprani et autant d'alti, avec un bon baryton au verset *Vere passum*, que lorsqu'un chœur nombreux s'alourdit en empâtant les contours. Et il sera plus aisé de faire ressortir les réponses du canon de l'admirable *Ave vera virginitas* du même auteur avec un groupe réduit.

Le « grand chœur » se forma seulement dans la seconde moitié du xvi[e] siècle, et nous savons sur quelles bases : ici, l'harmonie était habituellement plus homophone, c'est-à-dire à l'écriture plutôt verticale, plus chorale, formant une opposition de masse et de couleur avec le « petit chœur » des solistes, aux figurations plus variées.

En dehors des motets, les messes classiques, même à quatre parties vocales seulement, supposent aussi, et déjà, une telle opposition : le *Christe*, le *Qui tollis*, l'*Et incarnatus est*, le *Benedictus*, un des *Agnus* ne sont faits que pour un ensemble de solistes ; il est souvent fâcheux de faire exécuter intégralement par un chœur nombreux, telle œuvre de ce genre ; à plus forte raison si l'on s'attaque à une composition de

grande envergure, comme les psaumes de pénitence d'Orlande de Lassus, ou le *Stabat* de Josquin des Prés. Bien mieux, cette dernière prière, œuvre célèbre, a même été exécutée, en plein XVI[e] siècle, avec certains versets... en solo par le soprano, accompagné au luth ou à l'orgue, l'instrument réduisant, en la reproduisant, ou réalisant, l'harmonie des autres voix. D'ailleurs, dans sa forme originale, le *Stabat* n'offre que quatre voix chantantes et une « teneure » confiée à un instrument, tel que le trombone. (Ainsi en ont excellemment pensé et réalisé l'interprétation, M. Expert et M. Félix Raugel, dont on connaît la haute compétence en ce genre.)

Mais je touche ici au problème instrumental ; j'y reviendrai tout à l'heure. Il y a tout d'abord un problème vocal sur lequel il convient d'avoir quelques lumières, pour éclaircir des cas embarrassants. Depuis deux cents ans environ, les maîtres ont pris l'habitude, dans les pièces à quatre voix mixtes, d'écrire pour deux voix d'hommes, basse et ténor, et deux parties de dessus, alto et soprano. Mais cette ordonnance des voix n'était pas couramment en usage à l'époque plus ancienne, au contraire ; lorsque les compositions *a cappella* sont, de nos jours, rentrées peu à peu dans l'usage, on a conservé la même disposition pour leur exécution ; de là vient que les éditeurs modernes, les plus avertis même, ont transposé les anciens motets, pour les mettre dans la moyenne de ces quatre voix, ce qui leur donne ordinairement plus d'éclat. Or, la plupart de ces polyphonies vocales classiques, loin d'avoir cette disposition, étaient confiées non pas à deux voix d'hommes et à deux voix de dessus (enfants ou sopranistes), mais, disposition bien plus pratique pour la mise en place, à trois voix d'hommes, basse, baryton, ténor ou haute-contre, et aux dessus à l'unisson[1].

Il est des pièces en lesquelles cette disposition est indiquée par la contexture même de l'harmonie, et dont une exécution telle que celle que j'indique ici facilite énormément l'interprétation pratique, en même temps qu'elle en amplifie l'expression dans une proportion insoupçonnée. Je citerai ici l'admirable *Tantum ergo* de Palestrina, où le dessus glose le chant liturgique, puis l'*Ave maris stella* d'Anerio. Ces deux hymnes gagnent, à tous les points de vue, à être exécutées comme je le retrace ici, et suivant le véritable concept de l'époque (bien entendu, en les prenant dans une édition moderne il faut recopier les parties dans un ton non transposé, le *Tantum* finale *mi*, *l'Ave maris stella* finale *ré*).

J'ai parlé tout à l'heure du problème instrumental ; s'il est vrai qu'à

1. En France, nombre de chœurs étaient encore écrits et exécutés ainsi dans le premier tiers du XIX[e] siècle ; en Angleterre, il y a peu d'années, il en était de même pour l'interprétation traditionnelle des grands oratorios de Haendel. Ce n'est que par la surélévation du diapason instrumental que l'on a malheureusement été entraîné à changer l'ancien équilibre des voix ; et, peut-être, est-ce la cause dominante de la fatigue des voix modernes. Il est assez singulier que l'on ait, au cours du XIX[e] siècle, fixé le diapason uniquement d'après le *la* des violons ! Revenons donc, quand cela est possible, à l'ancienne disposition vocale ; tout y gagnera : le style, l'équilibre musical, la voix.

la belle époque, on ait chanté purement *a cappella* à la chapelle pontificale, à la Sainte-Chapelle de Paris, et ailleurs, en France surtout et en Belgique, les véritables patries de l'art vocal sans accompagnement, il ne faut pas croire qu'au XVIe siècle même il en fut toujours et partout ainsi. Palestrina à Sainte-Marie-Majeure, Orlande de Lassus à Munich, Moralès et Victoria en Espagne, accompagnaient certaines œuvres. Et ici, je rappelle que j'ai juxtaposé plus haut les mots de « réduction » ou de « réalisation » des voix. Là encore, il y a quelques malentendus : au XVIe siècle, on a joint les instruments aux voix pour les soutenir, les doubler ou les renforcer, même pour les remplacer. Dans ce cas, le quatuor à cordes ou les instruments à vent reproduisent simplement la voix qu'ils doivent guider. Ou bien, dans une pièce simple surtout, ou sans grande figuration contrapontique, on se servait de l'orgue ; toutefois, on n'y reproduisait pas servilement la réduction des voix, au clavier, mais on « réalisait » seulement, par quelques accords très simples, le soutien harmonique des parties vocales. C'est ainsi qu'on peut en agir avec les faux-bourdons fleuris de l'époque Renaissance, avec l'*O bone Jesu* ou l'*Adoramus te* de Palestrina, qui rentrent dans ce concept.

Nous avons des modèles précieux à ce point de vue : en dehors de nombreux exemples écrits, qui sont conservés surtout dans les anciennes partitions espagnoles, Victoria lui-même a pris soin de réaliser ainsi la partie d'orgue, dans une de ses messes à double chœur. Lorsque l'écriture à double chœur apparut, il arrivait en effet que celui-ci était souvent constitué de la façon suivante : un quatuor vocal et un chœur se faisant opposition, l'un sans accompagnement, l'autre soutenu d'un ou plusieurs instruments.

Mais, de grâce, quand on croit devoir, — et il y faut beaucoup de discrétion, — accompagner ainsi à l'orgue une œuvre de cette époque, il n'y faut employer ni montre, ni prestant, ni anches ; un bourdon et une flûte douce de 8 ou un salicional, une flûte douce de 4, un petit nazard en quinte pour donner de la fluidité et de la clarté aux harmoniques, voilà la base. Tout au plus, dans le cas d'un chœur nombreux, ajoutera-t-on, dans les passages en puissance, un basson-hautbois avec boîte d'expression fermée.

*
* *

Je passe sur la polyphonie de l'époque de Bach, parce qu'elle est bien connue, et ne souffre guère de difficulté d'interprétation. Je dois cependant faire remarquer que, dans l'accompagnement des chorals à quatre voix mixtes, en dépit de nos meilleurs rééditions modernes, l'orgue ne doit point non plus réduire les voix en les reproduisant intégralement, mais, avec la basse doublée de 16 pieds, suivre le soprano et réaliser en accords serrés l'ensemble des autres voix, comme on l'a dit plus haut.

D'excellents esprits, tel que Edgar Tinel, qui succéda à Gevaert dans la direction du Conservatoire de Bruxelles, ont vu dans l'écriture de Bach

le modèle presque définitif de la langue musicale, avec tous les progrès prévus par Pie X, modèle que l'on peut colorer de quelques tempéraments plus modernes. Tinel en a d'ailleurs donné de très intéressants et beaux exemples, tels que sa messe de Notre-Dame de Lourdes. Je crois que, là aussi, il y a confusion et malentendu. Mon sentiment, si vous me permettez de l'exprimer, est le suivant : d'accord avec Tinel, je pense que, depuis l'école vocale du XVIe siècle, les modèles les plus parfaits de musique religieuse parus jusque vers notre temps sont ceux de J.-S. Bach et les œuvres qui se rattachent aux siennes ; elles constituent un sommet de l'art musical religieux, formant un triptyque idéal avec le chant grégorien d'une part, l'art vocal polyphonique de l'autre.

Mais, considérer les réalisations sonores de l'école de Bach comme la règle « sine quâ non » de la musique à venir : pas du tout ! Tout d'abord, parce que nous ne savons pas les formes que sera appelé à revêtir l'art musical dans les âges futurs ; ensuite, parce que l'interprétation exclusive d'un tel modèle conclut au pastiche ou presque : nous avons déjà trop de motets en style censément palestrinien ! Ce qu'il faut, c'est que le compositeur assouplisse et enrichisse sa plume et sa pensée par l'étude et l'imitation, même parfois servile, de l'œuvre *a cappella* et de la grandiose polyphonie d'un Bach, mais à titre d'*exercice d'école*, jusqu'au moment où il volera de ses propres tailes, utilisant alors au mieux les trouvailles de la musique plus moderne, sur les bases solides dont il puisera la technique chez les anciens.

C'est là ce qui fait l'excellence et la supériorité de l'œuvre religieuse française moderne d'un Ch. Bordes, d'un Vincent d'Indy, d'un Perruchot, pour citer les plus grands.

Par conséquent, si nous voulons réellement le progrès dans l'expression de la musique sacrée, il faut conserver ce que l'âge de l'*a cappella* et celui de la basse continue ont donné de plus grand et de plus beau. Mais, pour les œuvres modernes qui ne feraient que reproduire les linéaments de ces modèles, on doit impitoyablement les écarter, parce que, la plupart du temps, elles en reproduisent les contours extérieurs, non l'esprit. Ou, à vouloir s'en inspirer en les simplifiant, on tombe dans la platitude et l'anémie.

Quel devra donc être à la fois l'écriteau qui indiquera au compositeur les bons côtés à explorer, et qui montrera au praticien, au chef de chœurs, les raisons d'un choix raisonné parmi les œuvres modernes ? Je distinguerai, en cette matière, la *mélodie* et ses deux éléments, *modalité* et *rythme* ; en second lieu, l'*harmonie* et le *contrepoint* ; enfin la *construction* générale des œuvres.

Je n'ai guère besoin d'insister devant cette assemblée, je pense, sur la question « mélodie » telle qu'on l'a envisagée au XIXe siècle : disons cependant qu'un bon compositeur gagnera à s'assimiler, parmi les *lieder* profanes ou instrumentaux, avec ou sans paroles, dans ceux de Schumann et de Mendelssohn, certaines tournures expressives dont l'esprit — non l'imitation servile — pourra l'aider, le cas échéant, à tempérer la

sévérité ou l'austérité de motifs plus archaïques. C'est, pour le dire en passant, ce qui a été l'un des principaux éléments de succès d'un Gounod ou d'un Massenet, qui ont su en tirer la matière d'une inspiration individuelle et caractéristique. Mais l'écueil de beaucoup de ces motifs, et ce qui leur donne un caractère sensuel, est la régularité rythmique qui en accuse les traits en les rapprochant des mouvements de danses, on en exagère la fadeur et la mièvrerie. Et cette régularité rythmique est l'écueil aussi de toute une immense production chorale, où l'influence de la carrure et du temps fort annihile chez les chœurs qui exécutent habituellement ces pièces la souplesse et la plasticité que requièrent le grégorien, le palestrinien, et la musique toute moderne, réellement moderne.

Aussi, devons-nous saluer les maîtres qui ont su trouver le secret d'un rajeunissement mélodique dans l'étude des compositions dont je parle, et ont enveloppé leur inspiration de la souplesse rythmique qui la rend apte à son objet. Ici encore, je cite, parmi eux, deux noms chers à tout musicien d'église français : le cher chanoine Perruchot, et l'excellent maître F. de La Tombelle.

Prônons donc les rythmes souples et variés ; ne craignons pas les changements de mesures, dont le chant grégorien nous offre un perpétuel exemple.

Les maîtres qui ont désiré amener des éléments de rénovation dans la musique religieuse ont justement pensé en premier lieu à s'inspirer du mouvement de la mélodie grégorienne, dans ses modes et ses rythmes, ou dans les deux à la fois. Je ne parle pas ici de l'*Enfance du Christ* de Berlioz, qui n'est pas une œuvre de musique sacrée, mais romantique et descriptive ; on pourrait même remonter à Beethoven dans sa grande Messe solennelle, où la recherche de la modalité diatonique pure souligne, entre autres, le centre du *Credo*. Mais, en des compositions plus récentes, le *Stabat mater* de Bourgault-Ducoudray, quoique œuvre assez ancienne de l'auteur (op. 5), contient des pages caractéristiques [1].

L'imitation grégorienne ou celle des modes archaïques n'est pas tout. A son opposé, règne le chromatisme moderne : je dis moderne, et non pas cette coloration souvent fadasse de la musique du XIXe siècle qui n'a su, sous prétexte de chromatique, qu'introduire de langoureuses successions de demi-tons ou certaines broderies, que vous connaissez. Le vrai chromatique moderne consiste à savoir passer aux tons en apparence les plus éloignés, ou mieux, à utiliser tous les degrés qui existent dans une gamme par demi-tons, au mieux des intérêts de la beauté sonore. Vous en trouverez maints passages dans les œuvres des compositeurs précédemment loués, encadrés en des formes classiques. Vous en trouverez dans les nobles essais où le maître Théodore Dubois, depuis quinze ans, a suivi l'exemple de Gounod en sa vieillesse, et nous donne périodiquement quelques excellents motets et faux-bourdons *a*

1. Voir entre autres les pages 36 et 37 de la partition (à Paris, chez Mackar), et tout le chœur *Pro peccatis*.

cappella dans l'esprit du *motu proprio* de Pie X. Mais je citerai tout particulièrement ici le petit et délicieux *Sancta Maria* à deux voix, de Vincent d'Indy, et surtout son grandiose *Deus Israël,* véritable type du genre.

La mélodie a souvent entraîné la fixation d'une harmonie. Par exemple, Beethoven ou Berlioz ou Bourgault-Ducoudray, dans les passages plus haut cités, emploient des harmonies diatoniques pures, avec l'enchaînement des intervalles conformes aux règles classiques, parce qu'ils ont entendu, dans ces passages, mettre une note d'art ancien, pour obtenir un effet voulu : ces maîtres se sont bien gardés d'écrire tout un morceau dans le même genre. Il y a peu de temps, je lisais un motet qui m'était soumis : *a cappella* et, pensait l'auteur, tout à fait en conformité avec ce que demande Pie X ; pour moi, c'était un bon devoir d'école, et pas plus. Sur un fonds harmonique semi-grégorien, s'étageaient des imitations qui pouvaient être d'un style josquinien ou palestrinien tempéré de Bach, ou d'un style néo-Bach teinté de Palestrina ou de Josquin. Mais aucun intérêt réel, aucun esprit que celui de l'inspiration émanée de modèles convenus. Le contrepoint contemporain, ne l'oublions pas, est plus libre, et les agrégations harmoniques de nos musiciens les meilleurs enrichissent la palette des compositeurs de teintes insoupçonnées il y a cinquante ans : ne restons pas en retard sur l'art profane, et sachons lui prendre ce qu'il a de beau et de bien dans ses trouvailles. Or, les écoles modernes savent par exemple, en remontant d'ailleurs à l'inspiration du moyen âge, de quelles façons on peut employer habilement les quintes de suite, prohibées par le contrepoint classique ; savent comment on peut superposer certains intervalles contrairement aux règles d'école, qui ne sont élaborées que pour la formation de l'élève, et en vue d'un seul style ; comment encore, ou dans quelles conditions on peut ne pas préparer ou paraître ne pas résoudre certaines dissonances, etc. Sur ces points, l'étude des maîtres symphonistes contemporains, tels que d'Indy, Debussy et Ravel, pour prendre trois types différents, est à recommander si l'on veut réellement connaître la pensée vraiment moderne sur l'enchaînement des intervalles et les agrégations harmoniques.

Il y a quelques années, je me souviens qu'une œuvre moderne, — l'*Ave verum* de Marcel Orban, — fut très sévèrement jugée par certains critiques néerlandais, parce qu'elle était précisément conforme à ce concept, et que ce motet n'était ni grégorien, ni palestrinien, ni du style de Bach : c'était voir les choses du côté étroit. Et la belle messe de notre confrère hollandais Winnubst, couronnée et exécutée au congrès de Tourcoing, est la preuve que les idées ont fait du chemin à cet égard depuis quinze ans. (Voir entre autres le *Pleni sunt.*)

J'arrive maintenant à la *construction* générale proprement dite, et aux combinaisons sonores compatibles avec le sens des directives de l'Église. Mais, si Pie X fait remarquer que la musique propre de l'Église est essentiellement vocale, il n'entend exclure ni le chant avec accompagnement d'orgue, ni l'emploi d'autres instruments dans certains cas déter-

*

minés ; il ne prohibe pas les passages en solo, pourvu qu'ils se relient étroitement par leur forme à la pièce chorale dans laquelle ils sont tissus ; il recommande enfin aux compositeurs de s'inspirer de la *forme* des morceaux grégoriens, ce qui n'est pas du tout en copier les contours mélodiques. C'est donc dire, pour la musique moderne ou future, qu'en aucun cas Pie X n'oblige à n'employer comme réalisation, que des chœurs compacts, ou, comme formes, que celles du motet.

Celle-ci a été trop exclusivement suivie par les compositeurs modernes, et la forme des pièces grégoriennes de la messe, en particulier, est une mine merveilleuse que bien peu ont encore explorée. L'introït, par exemple, permet d'employer une intonation en solo ; ses versets suggèrent aisément l'alternance de soli, duos, trios, avec ou sans accompagnement, avant la reprise du chœur général [1].

La forme à deux chœurs des psaumes et des hymnes peut avantageusement inspirer le compositeur : une œuvre qui n'est pas écrite pour l'église, mais qui est néanmoins composée dans un excellent esprit, le chœur formé des paroles du *psaume 150*, placé par Debussy comme finale du trop fameux *Saint-Sébastien* de d'Annunzio, est un exemple remarquable d'écriture alternée, où l'alternance se fait régulièrement et habilement à un demi-ton de distance, la tonique du premier chœur devenant la sensible de la réponse de l'orchestre. C'est en même temps un excellent exemple de ce que peut donner l'emploi varié du chœur sans accompagnement et de l'alternance instrumentale [2].

Enfin, un procédé dont il y a à tirer de remarquables effets est celui qui consiste à laisser la mélodie expressive, et construite sur les modèles précédemment indiqués, se dérouler sur un fonds harmonique simplement vocalisé par les autres voix. Employé à maintes reprises dans des œuvres profanes, il n'apparaît pas qu'il ait été beaucoup tenté dans des pièces religieuses, où peut-être on a craint de paraître innover ou d'utiliser un procédé profane. Cependant, je le rencontre à l'occasion en divers passages des œuvres de La Tombelle, où il y a tant à glaner d'intéressant : cette forme, d'ailleurs, permet de remettre en valeur certains procédés d'*organum* antique, tels que la tenue en pédale de la tonique et de la dominante, chère aux Byzantins et aux Orientaux, et qui permet un emploi intéressant de la mélodie accompagnée vocalement [3].

1. On me permettra de citer ici mon *Deus Israël*, couronné et exécuté en 1912 au Salon des Musiciens Français, et qui était d'ailleurs écrit plusieurs années avant le *motu proprio*.

2. D'ailleurs, cet emploi avait été timidement, quoique franchement utilisé dans quelques-unes des rares œuvres intéressantes du trop nombreux répertoire cécilien allemand : de ce point de vue, les œuvres de Griesbacher, et spécialement sa messe en l'honneur de saint François-Xavier, constituent un type intéressant de cette forme moderne.

3. J'ai suivi cet exemple pour divers passages de ma *messe en l'honneur de sainte Jeanne d'Arc* : je n'ai pas la prétention de prôner cette œuvre plus qu'elle ne vaut : j'estime cependant qu'elle peut être l'un des écriteaux mentionnés tout à l'heure, et qui peuvent signifier aux excursionnistes une direction intéressante dans leur exploration à travers l'avenir de l'art sacré.

Il y aurait beaucoup à dire sur un tel sujet : mais, pour vous indiquer encore quelques exemples concrets, un modèle, que je tiens pour parfait, de motet moderne en trio, est l'*Ave verum* à trois voix mixtes, sans accompagnement, de M. Guy-Ropartz, que l'on doit citer comme type de pièce *expressive*. A l'opposé, et du type *décoratif*, la messe *Dona nobis pacem* du compositeur alsacien, M. Erb, présente l'équilibre de grandes masses sonores vocales et instrumentales, où sont utilisés les procédés d'opposition chers aux musiciens modernes.

Une interview fameuse fut publiée autrefois par l'*Écho de Paris*, et qui fit couler pas mal d'encre en son temps : c'est celle que le cher Pie X donna au compositeur Arthur Coquard, obsédé d'une idée analogue à celle dont j'expose ici les éléments de réalisation pratique. Or, comme exemple concret, notre confrère avait soumis au Pape une série de compositions qui nous semblent, à nous, plutôt proches du concert spirituel que de la musique d'église proprement dite : le Pontife musicien en approuva fort l'auteur, en accepta la dédicace, et ne fit aucune difficulté d'y voir des exemples à proposer : il est vrai qu'il s'agit de motets pour mariages. Néanmoins, cette *Messe de mariage* de Coquard reste comme un des témoins autorisés qu'il faut consulter, si l'on veut connaître l'un des termes jusqu'au bout desquels allait la pensée authentique de Pie X.

*
* *

En résumé, il y a trop souvent timidité, de la part des compositeurs modernes d'église, dans l'emploi de certains procédés de mélodies et de rythme, d'harmonies et combinaisons variées des voix, des groupes de voix, et des instruments. Il y a semblable timidité dans les choix que font les maîtres de chapelle parmi les œuvres vocales à faire exécuter par leurs interprètes. On croit se rattacher à la tradition en restant fixé sur certaines formes : c'est à tort ; nous avons là-dessus l'aveu même du Pape Pie X, non seulement dans les principes admirables qu'il a posés dans son « Code juridique de la musique sacrée », mais par ses déclarations privées, commentaires vivants de sa parole officielle.

Il faut nous appuyer sur le Passé, non pour le copier servilement en anémiant de plus en plus la pensée, mais en scrutant et en faisant revivre les modèles et l'esprit, mais dont la base devra être l'art vocal, les formes s'inspirant plus fortement de celles du grégorien, la modalité, les rythmes et l'harmonie à la fois archaïques et en conformité avec les plus modernes des symphonistes, la sève antique, en somme, infusée dans une inspiration toute moderne et d'avenir.

A. Gastoué.





Réflexions à propos du Congrès de Strasbourg.

Dans le dernier numéro de la *Revue grégorienne*, M. le chanoine Norbert Rousseau critique et semonce, au nom du *Motu Proprio* de Pie X, la messe de clôture du Congrès de Strasbourg, sur lequel il revient en fin d'année. Il ne nous appartient pas de défendre plus particulièrement le comité d'organisation de ce Congrès ; mais, comme ces critiques dépassent la question d'espèce, et qu'elles ont d'autres échos par ailleurs, il nous convient de les relever. M. le chanoine Rousseau n'admet pas l'exécution d'une messe avec orchestre, par un groupe de voix d'hommes et de femmes, voilà le fait précis. Mais l'auteur de l'article, si canoniste soit-il, a oublié de « distinguer » :

1º En ce qui concerne le Congrès lui-même, qu'il y eut, chaque jour, office pontifical : un jour purement grégorien ; un palestrinien ; un de musique moderne *a cappella* ; un autre avec accompagnement d'orgue. Tantôt le chœur liturgique exécutait seul; d'autres fois, ce fut avec la participation des fidèles, de sociétés chorales placées dans la nef, etc. Il n'y a donc rien d'étonnant que, pour le dernier jour, on ait, à chacune de ces faces différentes de la musique sacrée, ajouté un fleuron d'un autre éclat encore.

On peut aimer ou ne pas aimer la musique d'église avec des instruments ; on peut ne pas avoir ou avoir goûté celle exécutée ce jour-là : c'est une autre affaire.

2º Au point de vue du droit, le distingué critique qui cite le *Motu Proprio* semble avoir oublié l'article qui traite des instruments. Or, il y est dit que « en quelques cas particuliers, dans des limites raisonnables et avec les convenances nécessaires, on pourra admettre d'autres instruments [que l'orgue], mais non sans une autorisation spéciale de l'Ordinaire... L'orgue et les instruments devront simplement soutenir [le chant] sans jamais le couvrir... L'usage du piano est défendu à l'église, ainsi que des instruments soit bruyants soit légers, comme le tambour, la grosse caisse, les cymbales, les clochettes et autres semblables... Avec le consentement de l'Ordinaire, il sera permis d'admettre un choix d'instruments à vent, limité, judicieux, et proportionné à la grandeur de l'édifice, à condition que les compositions et accompagnements qu'ils exécuteront soient écrits dans un style grave, convenable, et en tout semblable à celui de l'orgue. »

Eh bien ! au point de vue du droit, la messe de clôture, pour ce qui regarde les instruments, était donc en règle. Que des puristes, — dont nous sommes, — n'aient pas goûté en tout l'œuvre de M. Erb, et lui aient trouvé par places une allure plus de cantate que de morceau d'église, c'est une affaire de nuance et de goût.

3º Mais M. Norbert Rousseau est offusqué de ce chant par des voix de femmes, attendu que Pie X et la législation canonique les interdisent, « les dames ne peuvent être admises à faire partie du chœur ou de la chapelle musicale ».

Eh bien ! dans le cas dont il s'agit, où a-t-on vu qu'il ait été contrevenu à ces principes, aux décisions de la Congrégation des Rites, aux consultations des canonistes autorisés ?

Les voix de femmes et de jeunes filles que l'on a entendues à Strasbourg ne faisaient point partie du chœur ou de la chapelle de la cathédrale ; ce n'étaient point des choristes gagés ; elles ne se sont immiscées en aucune fonction liturgique.

Ces chœurs que l'on a entendus en cette occasion étaient ceux du « peuple », pour parler comme l'Église ; ces chanteurs et ces chanteuses sont les membres de véritables *confréries de chant liturgique*, tous chanteurs bénévoles, mettant leur voix au service de « la Beauté de la Maison du Seigneur ». Ils n'ont exécuté que de la musique chorale, — l'ont chantée de leur place, dans la nef des fidèles, hommes à droite, femmes à gauche, — n'ont interprété dans la messe que les chants de l'Ordinaire.

En fait comme en droit, que peut trouver à redire le censeur le plus strict ?

*
* *

J'ai tenu à prolonger ces « réflexions » ; il ne faudrait pas tout de même, au nom d'un ascétisme, évidemment, que l'Église peut adopter, mais dans la voie duquel il n'apparaît pas qu'elle se dirige, écarter les bonnes volontés qui se groupent avec zèle pour l'honneur de la musique sacrée, et dépasser les bornes du *Motu proprio*, au nom du *Motu proprio* lui-même !

Il y eut autrefois, au XIe siècle, un illustre abbé bénédictin qui était moins rigoriste : Guillaume de Fécamp, un réformateur, cependant, des abus monastiques. Or, à la messe de clôture de la « récollection » annuelle de la grande « Confrérie des Jongleurs », qu'il avait instituée en son abbatiale, jongleurs et jongleresses prenaient part à l'exécution des moines, et avec leurs orgues à bras, psaltérions, cithares, rotes et autres instruments. Nous demandons à notre érudit confrère, M. le Chanoine Norbert Rousseau, de ne pas être plus difficile sur ce chapitre qu'un Abbé Bénédictin du temps de « l'âge d'or grégorien ».

A. G.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Paris

La place nous manque pour donner un compte rendu détaillé du concert religieux offert par la *Cantoria* au Clergé de Paris, dans la salle des œuvres diocésaines. A cette séance, que présidait S. E. le Cardinal Archevêque, assisté de S. G. Mgr l'Auxiliaire, les enfants, sous la direction de notre confrère M. Jules Meunier, allèrent du chant grégorien aux œuvres modernes, en passant par Josquin des Prés et Palestrina, Bach et Haendel. Une vibrante allocution de M. le comte Bérenger de Miramon présentait et exposait les œuvres exécutées.

*
* *

A la suite de la promulgation officielle de l'Édition vaticane dans le diocèse de Paris, les chefs des principaux groupements grégoriens et de musique sacrée se sont réunis à la *Schola* à diverses reprises, sur l'initiative de M. Gastoué, représentant à Paris l'*Association Française Sainte-Cécile*. Mgr Pierre Batiffol, l'éminent Président des *Amis de l'Art Liturgique*, avait bien voulu accueillir l'invitation de prendre part à ces réunions, et a suggéré d'intéressantes initiatives.

En premier lieu, suivant les décisions prises, et pour répondre à l'invitation contenue dans l'art. 3 du dispositif de la Lettre Pastorale de S. E. Mgr le Cardinal, archevêque de Paris, du 9 octobre 1921, sur l'organisation de cours de chant liturgique, nous indiquons ci-après, ainsi que l'ont fait d'autres revues, les *Cours divers* et *Groupements* déjà existants, où les personnes qui désirent s'initier à la pratique du chant grégorien pourront s'adresser.

I. *Cours.*

= Institut Catholique, 19, rue d'Assas ; plus particulièrement destiné à MM. les Ecclésiastiques et aux Maîtres de Chapelle. Professeur : M. A. Gastoué, Consulteur de l'ancienne Commission Pontificale Grégorienne (Édition Vaticane) ; le 2e mercredi de chaque mois, à 3 heures ; *Cours public.*

= Amis de l'Art liturgique, 76, rue des Saints-Pères. Mme Jumel, professeur à la Schola ; le lundi, à 3 h. 45 ; *Cours public* et gratuit.

= Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jacques. M. A. Gastoué, mardi de 8 h. 1/2 à 11 ; Mme Jumel (dames et jeunes filles), lundi 2 heures,

mercredi 9 h. 1/2 ; M. de Ranse, pratique et direction de l'office ; mardi 2 h. 1/2. — L'organisation d'un *cours public* du soir est à l'étude.

= Église Saint-François-Xavier (s'adresser à la sacristie).

= Basilique Sainte-Clotilde ; M. Jules Meunier, maître de chapelle. Ce cours a lieu au Presbytère, 12, rue de Martignac, mardi 2 h. 1/2.

= Notre-Dame d'Auteuil, à l'église, M. Schwabe fils, maître de chapelle, jeudi 4 h. 1/2.

= Saint-Pierre de Neuilly, cours paroissial ; M. H. Letocart, maître de chapelle.

= Boulogne-sur-Seine, à l'église ; professeur : M. le Curé ; mardi et jeudi 4 h. 1/2.

= Saint-Charles-de-Montceau, rue Legendre ; la création d'un cours paroissial par M. L. Saint-Requier, maître de chapelle, est à l'étude.

= Mme Jumel, 17, rue Vauquelin, vendredi 4 heures.

= Institut Lulli, 57, avenue Malakoff ; Mme C. Gauthiez.

= Conservatoire Musica (même adresse) ; M. A. Gastoué, jeudi à 4 heures. (Ces deux cours auront lieu d'après le nombre d'inscriptions des élèves).

II. *Groupements.*

= Schola Cantorum, 269, rue Saint-Jacques (s'adresser au Secrétariat).

= Chanteurs de Saint-Gervais ; s'adresser à M. L. Saint-Requier, 36, boulevard Saint-Germain.

= Manécanterie (enfants et jeunes gens) ; directeur, M. l'abbé Rebuffat, 91, rue Lecourbe.

= Amis des Cathédrales (groupe choral) ; directeur, M. H. Letocart, 26, avenue Carnot.

= Cantoria (œuvre d'orphelins de la guerre) ; directeur, M. Jules Meunier, 44, boulevard des Invalides.

= Chanteurs de Saint-Eustache, à l'église, le dimanche, 10 h. 3/4 ; directeur, M. F. Raugel, maître de chapelle.

= Schola Saint-Louis, chez M. Daumas, 17, rue de Monceau ; directeur, M. de Ranse.

= Confrérie liturgique, le dimanche, de 10 1/2 à 12 h., 15, rue Oudinot ; directeur M. E. Borrel, 99, rue du Cherche-Midi.

= Chanteurs Sainte-Cécile ; directrice, Mlle A. Lefèvre, 50, rue Madame.

= Schola d'Action française, *id.*

= Schola Jeanne-d'Arc (église Saint-Médard) ; s'adresser à Mme de Bourmont-Cochin, 51, rue de Babylone.

= Schola des Noëlistes, jeudi à 4 h. 1/2, chapelle des catéchismes de Saint-Pierre du Gros-Caillou ; Mlle Damade.

= Schola des P. T. T., 76, rue des Saints-Pères ; Mme Chasles.

= Œuvre de Sainte-Françoise-Romaine (œuvre des « veuves de guerre »), 15, rue Oudinot ; Mme Dureau.

= Schola des Franciscaines Missionnaires ; avenue Reille.

= Groupes « Ancilla Domini » et « Laus Deo » ; Mlle Brodu, samedi matin, 10 heures, 75, avenue de Wagram.

Nous n'avons pas compris dans ce groupement les *scholæ* ou maîtrises chantant le chant grégorien dans leurs propres offices.

Il a été question aussi de l'organisation d'une audition de chant liturgique et musique sacrée conforme au *Motu proprio* de Pie X : nous y reviendrons quand il y aura lieu.

*
* *

La Société des *Amis de l'Art Liturgique* a tenu son assemblée générale le 13 décembre dernier, sous la présidence de Son Excellence Mgr le Nonce. Du rapport intéressant présenté au nom de l'œuvre par son président Mgr Batiffol, nous extrayons les lignes suivantes, qui donnent l'idée de l'une des formes de l'activité de cette vaillante association :

Ce que nous avons essayé de faire depuis notre dernière assemblée générale en juin 1921, je voudrais vous le dire en peu de mots.

Nous avons ouvert, voici trois ans, un cours public et gratuit de chant grégorien, 76, rue des Saints-Pères, qui réunit chaque semaine une quarantaine de dames, de jeunes filles, de religieuses aussi, même ecclésiastiques, en quête d'une initiation au plain-chant. Pareils cours vont certainement se multiplier à Paris, après le manifeste du Cardinal Dubois. On en signale déjà au presbytère de Sainte-Clotilde, à l'église de Saint-Pierre du Gros-Caillou, à l'église Saint-François-Xavier, à l'église de Notre-Dame d'Auteuil, à l'église de Boulogne... Nous nous en réjouissons de tout cœur, en observant cependant que, s'il s'agit de cours publics et gratuits, c'est nous qui avons ouvert le premier à Paris, puisque les cours de la *Schola Cantorum* qui, remontant à Charles Bordes, nous ont tous devancés, sont des cours fermés et payants.

Les chants qui seront exécutés au cours de cette séance vous donneront une idée de la méthode et de l'expérience du professeur à qui nous avons confié notre cours, Mme Jumel. Nous ne nous enfermons pas exclusivement dans les pièces de l'édition vaticane, comme le *Sanctus* que vous venez d'entendre. Vous entendrez dans un instant une curieuse et jolie épître farcie pour le jour de Pâques, du onzième siècle, éditée par M. Gastoué, et pour finir un motet polyphoné de Roland de Lassus. Car le plain-chant n'est pas toute la musique religieuse, pas plus que les polyphonies du seizième siècle n'en sont le dernier mot. En quoi nous sommes dans la stricte observance du *Motu proprio* de Pie X. Cependant nos cours sont simplement des cours de plain-chant, pour cette raison que la musique s'apprend partout, tandis que l'enseignement du plain-chant grégorien est une rareté.

Au cours de chant grégorien est joint un cours de liturgie, dont vous savez qu'il est confié à M. l'abbé Rabotin, et qui est, je crois, le seul cours public de liturgie existant en France, en dehors des Grands Séminaires. Les leçons de cette année passée furent consacrées au matériel liturgique : églises, autel, luminaire, mobilier, décoration, vases liturgiques, vêtements liturgiques, insignes pontificaux. Cet enseignement a attiré et retenu un auditoire qui semble ravi de s'instruire sous un maître dont la science est aussi bien documentée que tirée au clair.

En février, nous avons demandé à M. Rabotin de donner une conférence à un auditoire plus étendu, à la salle de l'Étoile, sur les principes qui doivent diriger la confection des vêtements liturgiques. L'exposition d'art religieux du musée des Arts Décoratifs venait de se fermer, dont certaines tendances nous semblaient déconcertantes. Ce n'est pas que cette exposition ne nous offrît d'admirables pièces. Pour ne parler que des vêtements liturgiques, vous rappelez-vous telles aubes exposées par M. Lefébure, telles chasubles, comme certaine chasuble rouge de Mlle Crossé, de

Bruges, ou certaine chasuble violette de Mlle Cléry, de Paris ? Mais, à côté d'œuvres du goût le plus pur, que d'essais trahissant une ignorance ingénue !

Voilà ce que nous avons demandé à M. Rabotin de vouloir bien faire sentir. Tout vêtement liturgique a sa définition, son essence, qui tient à son origine : ignorer cette origine, c'est s'exposer à commettre un non-sens. Une chape dont on supprime le chaperon n'est plus une chape, mais une espèce ancienne de chasuble. Ce simple exemple suffirait à montrer que les artistes sont exposés à dénaturer les objets dont ils ne jugent que la forme, sans en connaître l'origine et la signification.

= L'Académie des Beaux-Arts vient de récompenser les beaux travaux de notre distingué collaborateur F. Raugel en lui attribuant une part du « Prix Thorlet », pour l'ensemble de ses publications musicologiques, sur l'orgue en particulier. Le maître Widor s'était chargé de la présentation de ces œuvres à l'Institut. Toutes nos cordiales félicitations.

= Nous n'avons pu signaler plus tôt les trois manifestations de musique religieuse, que la fête de sainte Cécile avait amenées dans la capitale : les « Chanteurs Sainte-Cécile » à l'église des Carmes, sous la direction Mlle Al. Lefèvre, et la « Cantoria » en l'église Saint-Gervais, sous la direction de M. J. Meunier, avaient donné des programmes conformes aux règles de l'art liturgique ; mais « l'Association amicale des Chanteurs d'Eglise », qui cependant avait, il y a un an, offert un bel ensemble de belle musique sacrée, a cru devoir exécuter la *Messe de sainte Cécile* de Gounod, qui, malgré la valeur musicale de l'œuvre et la valeur absolue de certains passages, se ressent par trop de son époque, et n'est point digne de ce que son auteur lui-même pensait trente ans plus tard.

Saint-Brieuc. — *Une lettre du Cardinal Gasparri.* Notre sympathique confrère, M. l'abbé Y. Gleyo, maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Brieuc, fondateur et directeur de l'excellente petite revue diocésaine *Autour du lutrin,* vient de recevoir un vif encouragement du Saint-Siège. Nous nous plaisons à reproduire la lettre que le Cardinal Secrétaire d'État vient de lui envoyer au nom de Sa Sainteté, et qui marque effectivement le rôle de chacun d'entre nous dans la question de la réforme du chant grégorien :

Segreteria di Stato di Sua Santita.

Dal Vaticano, 27 octobre 1921.

Monsieur l'Abbé,

Sa Sainteté a reçu l'hommage du bulletin, « Autour du Lutrin » que vous dirigez avec une compétence égale à votre zèle.

Elle se plaît à encourager l'effort que vous faites pour exciter à la dévotion, par l'authentique chant d'église, les fidèles rassemblés en prière et les disposer ainsi à mieux recueillir les fruits de la grâce. C'est pourquoi Elle vous accorde, ainsi qu'à vos collaborateurs, la faveur de la Bénédiction Apostolique.

Recevez, Monsieur l'abbé, avec l'expression de ma reconnaissance pour l'exemplaire que vous m'avez offert, mes vœux pour le succès grandissant de votre œuvre et mes félicitations pour les résultats déjà obtenus.

Je profite de cette occasion pour vous renouveler l'assurance de mon entier dévouement en N.-S.

P. Card. Gasparri.

Joignons nos félicitations à celle de tous les amis de M. l'abbé Gleyo.

**

Rouen. — Signalons aussi, en nous excusant de le faire si tardivement, les lignes suivantes par lesquelles Mgr l'Archevêque de Rouen a félicité et encouragé la zélée directrice et la grégorienne avertie qu'est Mlle L. Cottereau, fondatrice de la *Schola Sainte-Odile* :

L'Archevêque de Rouen, sachant de quelle façon distinguée la *Schola Sainte-Odile*, sous la direction de Mlle Lucie Cottereau, a contribué en ces derniers temps à répandre le goût du chant liturgique véritable parmi l'élite pieuse de la société rouennaise, est heureux d'encourager ses efforts et ne doute pas de les voir s'élargir.

« La participation active au culte public, disait Pie X, est la source première et indispensable du véritable esprit chrétien » ; chacun sait qu'il l'entendait particulièrement de la participation des fidèles *au chant des offices*. Ceux de mon archidiocèse n'ont eu, pour suivre, avant la lettre, ce précepte, qu'à demeurer dans la voie tracée par leurs ancêtres. La mode déplorable du mutisme à l'église, qui a longtemps sévi partout, les a très peu atteints. Cependant, à l'heure où la reprise des vieilles mélodies grégoriennes, restaurées par Rome dans toute leur pureté, nôtres jadis, s'impose à tous avec l'adoption nécessaire de l'édition vaticane, il importe que chacun s'initie à les exécuter parfaitement. C'est pourquoi des *Scholæ* intelligentes, disciplinées, d'un recrutement choisi, font œuvre utile. Elles donnent le modèle de la bonne lecture des neumes, de la pose exacte de la voix, du juste mouvement rythmique, de l'alternance précise dans la psalmodie, choses sans lesquelles le plain-chant ne saurait atteindre sa véritable beauté. Ainsi les masses seront peu à peu entraînées, et, selon un mot de Pie X encore, dans nos églises on ne se contentera pas *d'assister à l'office*, mais tout le monde *chantera l'office*.

Voilà à quoi travaillait hier pour sa part et veut travailler demain la *Schola Sainte-Odile*. L'Archevêque de Rouen la félicite ainsi que l'artiste éminente qui la dirige ; il souhaite que de nouvelles adhérentes lui viennent ; il bénit toutes les œuvres similaires en formation dans son diocèse, et espère qu'elles se multiplieront. Leur récompense sera la joie exquise de faire prier et de prier elles-mêmes « sur de la beauté ».

Nous nous en voudrions d'ajouter quoi que ce soit à ces nobles paroles, aussi dignes de Sa Grandeur Monseigneur l'Archevêque de Rouen, que flatteuses pour Mlle Cottereau et la *Schola* qu'elle dirige.

Sainte-Menehould. — La fête de sainte Cécile fut l'occasion d'une intéressante audition de musique sacrée, accompagnant l'inauguration des orgues restaurées de cette église. Les orgues furent tenues par M. Henri Potiron, maître de chapelle de la Basilique du vœu national de Montmartre, et par Mlle Cécile Raulin ; l'organiste titulaire du grand orgue est Mlle Pauline Laplanche. Le « Groupe choral » de la paroisse exécuta les chants, dont voici l'intéressant programme, dû au zèle de M. Ch. Marchand, le zélé directeur :

Grand'Messe. — *Entrée* : Grand orgue.

Propre de la messe du jour : *XXVIIe Dimanche après la Pentecôte.*

Ordinaire : Messe solennelle du Sacré Cœur, à 4 voix mixtes et 2 orgues. H. Potiron.

Au prône : *De Profundis*, à 4 voix mixtes, xviie s. (Attribué au roi Louis XIII) ; *Credo.*

A l'Offertoire ; *Allegro Cantabile*, de la 5e Symphonie, Ch.-M. Widor ; *Domine salvam*, à 4 voix mixtes d'après Vittoria (1570).

Sortie : Choral no 3, en *la* mineur, C. Franck (1822-1890).

Vêpres et Salut. — *Entrée : Concerto* en *si* bémol, Haendel (1685-1759) ; 1re vêpres de la Présentation de la Sainte Vierge ; *Deus in adjutorium*, à 4 voix mixtes, Schal-

LER ; *Dixit Dominus*, à 2 voix égales, C. BOYER ; *Laudate pueri*, Chant grégorien et Versets ; *Lætatus sum* à 4 voix mixtes, VIADANA (1564-1645) ; *Nisi Dominus*, Chant grégorien et Versets ; *Lauda Jerusalem*, à 4 voix mixtes, ANDREAS (15..-1627) ; *Ave maris stella* et *Magnificat*, Chant grégorien et Versets ; *Salve Regina*.

A la fin des vêpres : Toccata & Fugue, en *ré* mineur, J.-S. BACH (1685-1750) ; *O salutaris*, à 4 voix mixtes, DE LA RUE (14..-1518) ; *Ave Maria* grégorien ; *Tantum ergo*, à 4 voix mixtes, C. BOYER.

Après la bénédiction : Toccata, de la 5e Symphonie, Ch.-M. WIDOR.

M. Ch. Marchand a bien voulu nous envoyer, à cette occasion, d'intéressantes notes sur les orgues anciennes et actuelles de cette église : nous en ferons profiter nos lecteurs à la plus prochaine occasion.

NANTES. — M. l'abbé Portier, le distingué maître de chapelle de la cathédrale, et délégué de l'Association française de Sainte-Cécile pour l'Ouest, nous fait deux intéressantes communications.

L'une concerne la reconstitution de la maîtrise d'enfants de cette cathédrale, autrefois dirigée par un vieil ami de la *Schola*, M. l'abbé Moreau, puis par M, Portier, et qui fit merveille jusqu'en 1906. Les difficultés pécuniaires dans lesquelles se débattait alors l'administration de la cathédrale amenèrent sa dispersion : le projet de la relever fut interrompu par la guerre. Aujourd'hui, la bienveillance de S. G. Mgr l'Évêque de Nantes seconde le zèle de M. l'abbé Portier : nul doute qu'il ne réussisse dans son beau projet.

La seconde communication concerne la réunion des maîtres de chapelle des cathédrales de la région Ouest et d'une partie du Centre, réunion due à l'initiative de M. l'abbé Portier, et où fut envisagée l'organisation d'un Congrès Régional de musique sacrée qui se tiendra à Angers, pendant les vacances de Pâques, sous le patronage de l'A. F. S. C.

Bravo ! voici d'excellentes nouvelles. Bon succès au futur et prochain Congrès de l'Ouest, fruit du fécond Congrès général de Strasbourg.

CAEN. — Un « Grand Récital d'Orgue » a eu lieu le mois dernier, à la paroisse Saint-Étienne, avec audition par la *Schola Saint-Grégoire* à l'occasion de la restauration des grandes orgues de cette église, restauration confiée à la maison Kœnig, de Caen. En dehors des œuvres classiques grégoriennes et des grands maîtres polyphoniques, M. Guillaume, le remarquable professeur d'orgue, et M. l'abbé Prieur, directeur de la *Schola*, avaient fait place à des œuvres locales, sérieuses et bien choisies ; signalons la *Prière* pour orgue, de Ach. Dupont (+ 1901), organiste de Saint-Pierre de Caen ; *Marche funèbre* de J. Marie (+ 1919), organiste de Saint-Étienne de Caen ; un offertoire sur *O filii*, de M. Royer (+ 1912), organiste de Saint-Jean de Caen ; un *Pie Jesu* à 3 voix égales de M. Léon Guillaume, organiste titulaire de Saint-Etienne de Caen ; un *Chant héroïque* pour orgue, composé spécialement par M. L. Manière, chef de musique au 16e régiment d'infanterie ; enfin trois œuvres de M. le Chanoine E. Belliard, organiste de la cathédrale de Bayeux, un *Noël* et une *Bénédiction nuptiale*, pour orgue, et le psaume CXLIX pour orgue, tutti de voix d'hommes et chœurs à quatre voix mixtes.

Voilà un témoignage intéressant de ce que peuvent des activités locales heureusement dirigées.

Ajoutons que M. l'abbé Prieur, qui est l'auteur d'un remarquable rapport au Congrès de Strasbourg sur l'*École d'Orgue* de Caen, nous a autorisé à reproduire son travail, ce que nous ferons dans un prochain numéro.

Aix-en-Provence. — La série des fêtes en l'honneur du VIe Centenaire de Dante s'est close il y a quelques semaines, dans cette vieille métropole de la Provence, par de très intéressantes séances littéraires et artistiques, où la musique sacrée et celle du moyen âge ont dignement tenu leur place. A la Messe Pontificale célébrée par S. G. Mgr Rivière, archevêque d'Aix, un choix de pièces italiennes, anciennes et modernes, avait été judicieusement établi, et quel choix ! *Kyrie* et *Sanctus* de la Messe du Pape Marcel, *Gloria* et *Agnus* de la « Missa Brevis », de G. P. da Palestrina ; l'*O piissime Jesu*, Carissimi ; le passage des *Laudi alla Vergine Maria*, de Dante, mis en musique par Verdi. Enfin, à l'orgue, une *Entrée Pontificale* de Enrico Bossi, le distingué professeur du « Liceo musicale » de Bologne, et la « Sonata » en *fa* mineur de Martini.

Un très beau concert a présenté un choix de pièces des troubadours du temps de Dante, publiées par Pierre Aubry et harmonisées par R. de Castera, ainsi que le Madrigal exquis de Jacopo di Bononia, *Uselletto selvaggio*, pure merveille du XIVe siècle, délicieusement interprété, avec d'autres œuvres choisies, par Mme Ripert-Marcilley, l'excellente cantatrice.

L'organisation et la réussite de ces belles fêtes font honneur à M. A. Dragon, l'actif secrétaire du comité.

Liége. — Le premier concert de société musicale l'*A Cappella Liégeois*, dirigée par notre confrère, M. Lucien Mawet, a eu lieu le 13 décembre avec un très grand succès. Au programme, *Passacaglia* pour orgue, de Frescobaldi; *O bone Jesu*, de Palestrina, et *O quam gloriosum*, de Victoria ; *Avecque vous*, de Nicolas Payen, auteur belge de la première moitié du XVIe siècle ; deux Chorals pour instruments, et la suite en *sol* majeur, de J.-S. Bach, pour violoncelle solo. En deuxième partie l'*Allegro* du Concerto d'orgue, en *ré*, de Haendel, deux *Sanctus* et *Agnus Dei* de l'édition Vaticane, chantés par les soprani seuls, avec postludes pour orgue de L. Mawet, enfin *Jephté*, de Carissimi. Voilà un beau programme de concert spirituel, qui fait le plus grand honneur à l'*A Cappella Liégeois* et à son chef.

Bruxelles. — Nous tenons à remercier ici le journal devenu célèbre, à juste titre, pendant la guerre, *La Libre Belgique*, qui, dans ses articles de critique musicale, fait toujours une large place à *la Tribune de Saint-Gervais*. C'est un honneur pour nous, que de voir les titres et l'analyse de nos chroniques figurer dans cette vaillante feuille : merci à son critique musical, qui signe modestement des simples initiales G.S. et à qui nous voudrions pouvoir autrement exprimer notre gratitude.



Le chant grégorien à Genève

La Direction du Conservatoire appréciant l'esthétique transcendante du chant grégorien, et se rendant compte de l'influence prépondérante que cette monodie liturgique a exercée dans la formation et le développement de la musique classique, dans l'épanouissement de l'école Frankiste et Debussiste même, avait fait, en 1919, un premier essai d'un cours libre de plain-chant, stimulée, sans doute, par les brillants résultats obtenus en France, sous l'impulsion de Charles Bordes et de la *Schola Cantorum.*

L'initiative reçut l'approbation chaleureuse de la presse de toutes nuances, et réalisa un plein succès en cette cité même de Calvin, où le catholicisme, il y a 40 ans, avait été de nouveau persécuté et notre art religieux, si du moins il n'était plus considéré comme une émanation de « l'obscurantisme du moyen âge », restait pourtant presque ignoré du public d'autre part si cultivé.

Le cours avantageusement inauguré fut rouvert, en septembre 1920, et confié définitivement à M. W. Montillet, Directeur de la fameuse Chorale de Saint-Joseph, professeur et organiste éminent, auteur de nombreuses compositions religieuses d'une haute tenue et très répandues en Suisse romande, sous la forme élégante des éditions Henn.

M. Montillet est tout à fait qualifié pour remplir au Conservatoire ce poste important. Il fit des études très approfondies à Solesmes, puis à l'île de Wight, et séjourna même à Paris pour examiner, dans leurs résultats concrets, les méthodes de Charles Bordes, au temps où ce maître se signalait, en France et à l'étranger, par ses brillants succès, et mettait en lumineuse évidence la raison d'être et le côté hautement esthétique du *Motu proprio.* En conséquence, nous osons affirmer que le triomphe de la cause grégorienne, dans la citadelle du Calvinisme, est une victoire de Charles Bordes et de l'influence française.

L'enseignement de M. Montillet est très complet. Il comprend une étude historique très détaillée sur l'origine, le développement de la monodie grégorienne, un examen documenté du psaume syllabique et de style orné, du chant neumatique dans ses différentes formes rythmiques et selon les phases progressives de son évolution, puis des exécutions vocales ou leçons appliquées, au cours desquelles la compréhension de chaque élève est mise à l'épreuve et maintes questions sont posées au pédagogue bienveillant. Un soin particulier est donné

à l'élaboration de l'accompagnement liturgique. Chaque élève, sous l'œil du maître, improvise à l'orgue sur un texte donné et dans diverses tonalités. De plus, un travail de contrepoint doit être préparé chaque semaine pour être soumis à une minutieuse critique. Le genre d'accompagnement employé au Conservatoire et dans toute la Suisse romande, se rapproche de la méthode des Manuels de Mathias et de Wagner. Nous ne saurions le critiquer, car ses qualités techniques sont incontestables ; mais combien nous lui préférons celui des livraisons Jacquemin et Gastoué, si respectueuses des valeurs rythmiques, au coloris varié mais toujours chaste, aux arabesques dégagées et marquées d'une élégance bien française.

Tout en exposant les divers systèmes d'interprétation du chant grégorien, M. Montillet se tient à l'écart des subtiles discussions pendantes entre les adeptes de l'école Solesmienne, les Néo-Solesmiens, les Houdardistes. Rejetant l'hypothèse au rythme mesuré combattue avec autorité par la *Tribune de Saint-Gervais* et la *Petite Maîtrise*, il prend des deux écoles authentiques les théories les plus accréditées. Son enseignement est donc éclectique et, de ce fait, fort pratique. La discussion est bonne assurément ; mais il ne convient point de s'y éterniser. Pour faire avancer la cause du *Motu proprio*, il faut avant tout avoir la volonté de faire du plain-chant et s'y adonner avec persévérance, ainsi que s'exprimait M. l'abbé Boyer, au dernier Congrès de Lourdes. Guidé par un tempérament musical bien équilibré et régi par le bon goût, en s'appuyant sur l'enseignement bien fondé de l'école, par un exercice constant, un directeur de maîtrise obtiendra, dans l'exécution du chant grégorien, un certain fini artistique et des résultats à tous acceptables.

Donc que les amis grégoriens se réjouissent : le plain-chant est cultivé avec ferveur à Genève. Mieux encore : le public protestant même en admire l'esthétique. En effet, une conférence donnée, en novembre dernier, par M. A. Sérieyx, et illustrée d'extraits grégoriens chantés par la chorale de Saint-Joseph, fit salle comble et fut chaleureusement commentée par nos grands quotidiens. A l'occasion d'une exécution partielle de la *Légende de saint Christophe*, sous forme de concert, nos musicographes se plurent à souligner l'émotion intense et mystique qui se dégage et rayonne des pages où le maître Vincent d'Indy fait usage de modes et de rythmes grégoriens. Un organiste et compositeur de grand renom, dans un entretien avec un de nos jeunes virtuoses catholiques, reconnaissait avec candeur que son ignorance du chant grégorien était une lacune considérable. Or ce témoignage, apologie sincère de notre art liturgique, émane d'un protestant de vieille souche.

Certains journaux français firent bruit autour d'un mouvement de conversions qui s'opéra parmi la jeunesse universitaire de Lausanne. N'exagérons pas son étendue. Cependant il convient de relever le fait que le motif évocateur de la foi chez ces étudiants fut tout d'abord d'ordre esthétique. Attirés en nos églises par la splendeur de nos rites,

ils furent amenés à étudier nos dogmes dont les cérémonies et le chant grégorien sont la symbolique et vivante expression. Ce phénomène psychologique est de commune occurrence. Maints convertis Anglais que nous connaissons furent ainsi amorcés dans les filets miraculeux du Saint-Esprit. Tel est, au moins, un des procédés qui influencèrent la conversion de Mgr Benson, du Dr Lenox, fils de l'évêque anglican de Southwark, etc.

Nous souhaitons que cette modeste chronique tombe sous les yeux de certains prêtres et laïcs qui, malgré les résultats consolants obtenus par les *scholæ* grégoriennes, manifestent peu de zèle pour le chant liturgique. Il s'en trouve encore en notre France pourtant si fidèle aux injonctions pontificales. En effet, au cours d'un voyage dans une certaine région, nous avons constaté avec pénible surprise que le chant grégorien y est saboté, que la prononciation romaine du latin y est combattue pour des motifs d'ordre philologique, des raisons d'opportunité, ne reposant, en réalité, que sur une habitude d'inertie inconsciente et invétérée. La déplorable coutume y sévit encore de substituer au chant grégorien des mélodies mondaines à « senteur d'eau de Cologne », des airs même d'opéras. En effet, une copie nous fut remise d'un *Panis angelicus* sur une cavatine de Rossini amputée de sa dentelle de fioritures. Tout mondain qu'il fût, Rossini aurait été outré de cette profanation du texte liturgique. Que le bon curé, auteur d'une pareille élucubration, reprenne avec foi la monodie grégorienne du *Sacris solemniis* ; il constatera qu'aucune musique ne lui est comparable, ni le sublime *Ave verum* de Mozart, ni le grandiose *Panis angelicus* de César Franck.

Que les réfractaires reviennent donc au trésor de saint Grégoire, car les Calvinistes et les profanes même en savent admirer et nous jalousent les perles et les joyaux.

Abbé J. Roulier.





Les tendances néfastes et antireligieuses de l'Orgue moderne

Il est très probable que l'invention de l'orgue prit naissance du besoin que l'on éprouva d'imiter les instruments à vent par un moyen mécanique, afin sans doute d'économiser le souffle humain.

Le résultat fut assez satisfaisant, mais réservait une surprise : *le son inerte.*

Cette inertie du son de l'Orgue est son essence même, elle s'accompagne d'homogénéité, de durée, de stabilité infinies, et a créé dans le monde sonore un monde à part.

Ceux qui aiment l'Orgue aiment son inertie.

Si l'Orgue n'était plus inerte, il ne serait plus l'Orgue.

L'Orgue *rappelle* le timbre de certains instruments, il ne l'imite pas. Ce n'est pas son rôle. *Il a mieux à faire.* Il se suffit à lui-même, car il est aussi riche que le plus riche orchestre.

L'Orchestre est un tableau, *l'Orgue est un vitrail.*

Ses timbres d'un calme imposant et saisissant baignent l'atmosphère de nos cathédrales, de même que les lumières vives et cependant si douces de nos vitraux font descendre sur les fidèles le recueillement...

Comme le vitrail, l'Orgue a ses couleurs.

On peut dire si l'on veut que les flûtes sont bleues, les anches rouges, les pleins jeux jaunes, les cornets violets, les gambes vertes.

Comme dans le vitrail, toutes ces couleurs sont inertes.

Loin d'être un défaut, cette inertie constitue justement la base de toute la beauté de l'Orgue.

Si elle n'existait pas, il eût fallu l'inventer.

Aussi, il faut déplorer que, de tout temps, il se trouva des personnes qui, n'appréciant pas cette belle inertie du son, travaillèrent toujours à la combattre.

L'immonde *trémolo* ou tremblant n'a pas d'autre origine, mais ses battements, étant toujours égaux à eux-mêmes, produisent un autre genre d'inertie qui, sans les qualités, a tous les prétendus inconvénients de l'inertie primitive.

Récemment, un autre engin a été inventé, par Hope-Jones, pour donner l'illusion de l'attaque, au moyen de jalousies qui se referment un peu aussitôt la note touchée. Cet appareil n'en laisse pas moins subsister ensuite l'inertie, et donne en quelque sorte une fausse joie aux amateurs de ce genre d'exercice. On peut en dire autant du « pizzicato-touche » de Hope-Jones, qui produit un effet analogue.

Il faut déplorer aussi que les facteurs, guidés par le mauvais goût, loin d'apprécier les sonorités uniques et admirables de l'orgue, cherchèrent toujours à imiter les instruments d'orchestre.

Mais cela aussi réserva des surprises.

Les jeux harmoniques, probablement imaginés dans ce but mais ne l'atteignant pas, donnèrent par contre les sonorités limpides et cristallines des flûtes harmoniques, le son plus argentin des trompettes.

Les jeux étroits : gambes, salicionaux, voix célestes, destinés à imiter ce quatuor, n'y arrivèrent que très imparfaitement, mais donnèrent à l'orgue des sonorités nouvelles, plus mordantes et plus fines.

Si bien que vers 1864, l'Orgue atteignait une sorte d'apogée. Sa beauté, faite de tous les anciens timbres que l'on avait précieusement conservés, enrichie de sonorités nouvelles, constituait vraiment un admirable vitrail.

C'est ce que les Anglais appellent aujourd'hui un peu dédaigneusement : *l'Orgue ancienne manière*.

Saint-Sulpice, Notre-Dame de Paris, la basilique de Saint-Denis, en offrent des modèles des plus réussis.

On pourrait croire que devant ces chefs-d'œuvre qui s'imposent, le mauvais goût capitula et que l'on renonça à rechercher de mesquines imitations.

Il n'en fut rien.

Et c'est Cavaillé-Coll lui-même qui porte les premiers coups de pioche dans ce superbe édifice.

En effet, il n'a pas plus tôt terminé l'orgue de Saint-Denis, qui contient de si magnifiques pleins jeux, qu'il compose celles de la Madeleine, de la Trinité, de Sainte-Clotide, de Saint-Vincent-de-Paul, en ne gardant pas les mêmes proportions et où les jeux de mutations, notamment, sont en faible quantité. La reconstruction des orgues de Saint-Sulpice et de Notre-Dame, où il met de nouveau une grande quantité de mutations avec un plein succès, ne marque nullement son retour à un sentiment plus juste des choses. Au Trocadéro, il retombe dans ses errements, et Guilmant est obligé de se fâcher pour obtenir de lui un plein jeu à peu près convenable et d'ailleurs insuffisant. Dans cet instrument, l'harmonie *gambée* et la pression excessive de certains jeux de fonds viennent encore aggraver la déformation de l'Orgue, qui demeurera dès lors un fait acquis, et contre laquelle aucun facteur français ne réagira.

Dans ces derniers temps on paraissait revenir un peu aux mutations. On trouve le nazard et la tierce à Neuilly, à Saint-Séverin, à Clichy ; des pleins jeux se mettent au Récit assez souvent.

Mais tout récemment, je lus le livre de Georges Laing Miller : *Révolution récente dans la facture d'orgue*, traduit par le docteur Bédart, et je fus édifié [1].

Si en France on paraît revenir un peu aux mutations, il n'en est pas de même en Amérique et en Angleterre où, sous l'influence du facteur Hope-Jones, les mutations sont bel et bien chassées de l'orgue [2].

Et on cherche avec une frénésie nouvelle l'imitation de l'orchestre.

Les « voix célestes » prennent une offensive furieuse, les gambes sont jetées à profusion, la pression est poussée jusqu'aux dernières limites ; on recherche une sonorité formidable des jeux de fonds, leur faisant perdre par là leur beau caratère de plénitude douce et moelleuse.

Les mutations sont supprimées, mais comme, sans elles, l'orgue sonne horriblement mal, on y supplée par des octaves aiguës qui, faisant du 8 p. un 4 p., du 4 p. un 2 p., du 2 p. un 1 p., donnent des sons aigus d'une autre manière et jouent en somme le rôle de mutations insuffisantes et ratées. Il n'y a plus de quintes ni de tierces, et le diapason de l'orgue se trouve comme désaxé et reporté une octave plus haut.

M. Miller (p. 72), tout en concédant que les mutations ont leur place dans un grand orgue, ne blâme cependant pas Hope-Jones de les avoir proscrites et fait comprendre clairement par son mot de la fin (*in cauda venenum* !) qu'il en est enchanté. A ce sujet, il croit utile de rappeler que « ces jeux excitaient beaucoup la fureur de Berlioz, qui déclame contre eux dans son célèbre *Traité d'Orchestration* ». C'est exact, et Berlioz a perdu là une belle occasion de ne pas parler de ce qu'il ne connaissait pas : loin de faire autorité en la matière, il a fait rire de lui un nombre respectable d'organistes [3].

Il est vrai que l'orgue « ancienne manière », bien bourré de mutations, fait sans doute *presque sourire* M. Miller (p. 72), qui ne craint pas, lui, de faire éclater d'un rire homérique et inextinguible en parlant *sérieusement* de jouer sur le grand orgue... *l'Ouverture du Tannhauser*.

Heureusement qu'il y a *quelques organistes* en France qui aiment l'orgue « ancienne manière », *qui ne jouent jamais de transcriptions*, et ne souffriront pas que l'on démolisse notre beau « vitrail » pour y mettre à la place une sorte de *Cinéma*.

Le Cinéma, voilà vraiment la place de ce prétendu « orgue-orchestre », de ce *grand orgue de barbarie*, qui ne me fait pas rire, car il est lugubre.

C'est vraiment *l'Orgue de l'Antéchrist*, et je crois lui entendre jouer l'Hymne maçonnique dans le roman étrange de Mgr Benson : *le Maître de la Terre*.

On m'objectera peut-être que les grands instruments de Hope-Jones,

1. Voir *Tribune*, nº 262-263, p. 306 et s.

2. C'est à dessein qu'il n'est pas question ici des mixtures dites « célestes », employées par Hope-Jones, lesquelles, au dire de M. Laing Miller lui-même, ne peuvent jouer le rôle de vraies mutations tel que nous l'entendons en France.

3. Voir d'ailleurs la condamnation de cette façon de voir par le propre continuateur de Berlioz, l'illustre maître organiste Widor, dans sa *Technique de l'orchestre moderne*, p. 178.

où se trouvent tous les instruments de l'orchestre, depuis le violon jusqu'à la grosse caisse inclusivement, sont justement destinés au Cinéma, et que lorsqu'il fait des orgues pour les églises il les traite différemment. (Orgues des cathédrales de Worcester et de Buffalo, p. 143 et 148.)

Sans doute ! et c'est justement là où je voulais en venir : l'orgue déformé, « l'orgue-orchestre », s'introduit *sournoisement* dans l'église. Il laisse de côté ce qui pourrait paraître trop effarant et se contente de supprimer les mutations en se gorgeant de gambes de voix célestes ; il cherche à imiter le quatuor et, par le fait, il y arrive relativement.

La sonorité du quatuor à cordes fait-elle donc si bien dans l'église ?... Sans la proscrire, car de beaux exemples très religieux en existent, je trouve qu'on en abuse vraiment.

Beaucoup de personnes prétendent que ces orgues sans mutations sonnent bien et que le grand-chœur n'est pas lourd.

Il est possible en effet que, suffisamment pourvus de jeux et d'octaves aigus et possédant des anches claires, ils puissent sonner avec un certain brillant. Je reproche seulement à cette sonorité de ne pas être *la vraie*, celle justement qui fait « presque sourire » M. Miller.

Nous devons reconnaître, par contre, que, si en Amérique et en Angleterre certaines choses sont défectueuses, certaines autres sont excellentes : par exemple les *magnifiques diapasons* très pleins et très veloutés. On y construit aussi, d'après de nouveaux principes, des jeux nommés *Tibias* et *Diaphones* [1], susceptibles de recevoir de fortes pressions. Employés *judicieusement* et dans des conditions restant encore à déterminer, je crois ces jeux capables d'être utiles. Toutefois, jusqu'à nouvel ordre et plus ample discussion, il me semblerait dangereux de les admettre sans réserves et avant d'être tout à fait certain qu'ils ne risqueront pas de dénaturer l'orgue. On peut en dire autant des *Stentors, Tubas* de Willis, *Mixtures célestes*, etc.

Il est très loin de ma pensée de vouloir limiter le progrès ; lorsqu'il est *véritable, non destructeur*, il doit être encouragé fortement. *S'il faut être prudent, il faut aussi étudier*, et ne pas s'endormir comme font trop de facteurs facilement satisfaits d'eux-mêmes.

Nous devons donc remercier vivement M. le docteur Bédart (qui n'est pas du tout ennemi des mutations ; voir sa note, p. 146) de nous avoir, par son excellente traduction et ses notes d'un haut intérêt, ouvert les yeux sur une foule de choses dont nous n'avions nulle idée.

Par exemple, dans l'ordre mécanique, nous avons beaucoup à apprendre, en France, où nous en sommes encore presque partout au tirage direct des registres et aux combinaisons les plus rudimentaires, tandis qu'en Amérique on est très avancé sous ce rapport.

Il serait intéressant aussi d'appliquer l'expression *par groupes de jeux*. Cette nouvelle disposition, appliquée par Hope-Jones, permettrait certainement de très beaux effets. Mais il faudrait conserver l'an-

1. Ouvrage cité, p. 73 et 83.

cien Récit expressif *autonome*. Sans cela, toute la musique écrite depuis 50 ans deviendrait inexécutable, et tous les effets actuels de notre Récit expressif seraient sacrifiés, *ce qui est inadmissible.*

Il est assez piquant de voir les Anglais et les Américains reprocher aux facteurs français l'excès de mordant de leurs diapasons, montres et principaux ; mais il faut reconnaître que ce reproche est mérité. (Réponse de M. Bédart à M. Cellier, p. 177.)

Ce défaut fait partie des tendances mauvaises de la facture d'orgue française.

Il y en a d'autres :

1° Harmonie trop forte et trop brutale des jeux étroits (gambes), et trop grande quantité de ceux-ci.

2° Insuffisance de taille des jeux de flûte, si bien que ces jeux, souvent en trop faible quantité, sont maigres de timbre, criards dans le haut, et se trouvent positivement avalés par les jeux mordants. Qu'on se dise bien qu'*une flûte n'est jamais trop grosse.*

3° Mauvaise harmonie des mutations de grosse taille ; les nazards et flageolets à cheminée sont trop souvent abandonnés pour des jeux ouverts, ne donnant pas la vraie sonorité.

4° Mauvaises compositions des Pleins Jeux.

Là-dessus il y en aurait long à dire.

Les facteurs se basent tous plus ou moins sur le tableau descriptif de Dom Bédos, qui forme une sorte de magasin, dans lequel il semble loisible de prendre ou de laisser.

Le plus souvent *ils préfèrent laisser*, et ils font des pleins jeux minuscules... *et ridicules* !

D'ailleurs, le plein jeu de Dom Bédos, qui comprend 16 rangs, renferme des harmoniques donnant dans l'aigu des résultantes de 64 p., ce qui est inadmissible aujourd'hui ; cependant on trouve encore souvent dans les plus petits pleins jeux des résultantes de 16 dans le haut, si bien qu'on ne peut les jouer avec les 8 p. sous peine de risquer le renversement des harmonies sur certaines notes.

Cette question est d'une telle complexité que j'en ai fait une étude à part, qu'on trouvera plus loin.

5° La pression des jeux de fonds est presque toujours trop forte, ce qui en dénature la sonorité.

Enfin les orgues françaises sont presque toujours mal composées ; aucun souci de la proportion des diverses familles de jeux n'y est observée : si, par exemple, à Notre-Dame et à Saint-Denis les mutations représentent 55 % (en comptant par rangs), par contre, dans des instruments d'une quarantaine de jeux, le pourcentage atteint à peine 25. Aussi la sonorité s'en ressent. Il en est de même pour les gambes : elles sont plus nombreuses dans les petits instruments que dans les grands ; pareillement pour les anches : je connais un orgue de 34 jeux qui renferme 4 trompettes de 8 ; il n'y en a que 5 à Saint-Ouen de Rouen, et l'orgue a 64 jeux !

Il faudrait éclairer MM. les facteurs sur tout cela et détruire certains préjugés tels que celui-ci, extrait de l'intéressante étude de Philibert sur l'orgue de Saint-Ouen de Rouen :

Nous y lisons :

« A cause de l'extrême sonorité, on devait rechercher une puissance « de plénitude plutôt qu'une puissance d'éclat ; favoriser autant que « possible l'assise solide du son fondamental plutôt que la mise en « lumière d'harmoniques concomitantes élevées, qui, renforcées dans la « région moyenne de l'édifice par les capricieuses répercussions de l'ar- « chitecture gothique, *y eussent tourbillonné* et mis de la confusion dans « l'effet etc., etc.

« Bien qu'indispensables comme éléments constitutifs du genre de « sonorité essentiellement propre à l'orgue, les jeux de mutations ne « devaient être employés qu'avec sobriété. »

Résultat : l'orgue de Saint-Ouen manque de mutations et notamment de pleins jeux.

On y chercherait vainement le Nazard, la Tierce, le Larigot, la Septième ; mais en revanche on trouve l'inévitable et vulgaire carillon, ainsi que la bêlante voix « dite humaine ».

On me dira que l'orgue de Saint-Ouen est un chef-d'œuvre ; oui, c'est un chef-d'œuvre, mais il manque tout de même de mutations. Les amateurs de sonorités d'anches se trouvent satisfaits de son grand-chœur : moi pas. Qu'on le compare donc avec Saint-Sulpice et Saint-Denis !

Mais il est à remarquer qu'on a craint les mutations à Saint-Ouen sous prétexte que les harmoniques *y eussent tourbillonné* ! Avez-vous jamais vu tourbillonner des harmoniques ? J'avoue ignorer ce que cela peut bien vouloir dire. Il me semble, au contraire, que c'est lorsqu'il n'y a pas assez de mutations que cela tourbillonne, si l'on peut dire, notamment dans le médium, où c'est un tel galimatias que l'on ne peut plus rien distinguer.

Il paraît que c'est l'architecture gothique qui eût fait « tourbillonner ». Ce phénomène eût été curieux à observer.

Quoi qu'il en soit, je me suis aperçu que l'on chante cette chanson toutes les fois qu'il s'agit de construire un orgue, que l'église soit gothique ou non. Par exemple, au Trocadéro, on a aussi employé les mutations avec sobriété ; était-ce donc une salle gothique ? Aussi le résultat n'est pas meilleur qu'à Saint-Ouen.

Et Saint-Philippe-du-Roule, qui est une église grecque avec plafond bas ? C'était bien le cas, il me semble, de se montrer moins parcimonieux en mutations. Eh bien, pas du tout ! Un facteur m'a dit dernièrement que c'est justement parce que le plafond est bas qu'il fallait peu de mutations ; aussi on en a mis très peu : 25 %, et... ça sonne très mal !

Le fait est qu'il y a toujours une bonne raison, ou plutôt *une mauvaise*, pour ne jamais mettre ce qu'il faut.

Si l'on n'y met bon ordre, où cela nous conduira-t-il ?

A l'orgue de Barbarie.

Qu'on se pénètre bien de ceci :

L'orgue ne *doit pas* imiter l'orchestre ; s'il le fait, *il se suicide.*

Les mutations et *surtout les pleins jeux* sont le *soleil de l'orgue* ; il en faut au minimum : 50 %, *même dans les églises gothiques*, et même dans les plus petits instruments, n'en déplaise à M. Guédon (« Manuel Roret »).

Les tendances orchestrales de l'orgue moderne sont néfastes et antireligieuses, car elles tendent à détruire une des beautés de l'art chrétien, notre orgue « ancienne manière », *auquel nous tenons comme à la prunelle de nos yeux.*

Elles sont antireligieuses aussi parce que l'orgue-orchestre conduit à l'exécution de transcriptions de musique d'orchestre et même de musique de théâtre, *ce qui est formellement condamné par N. S.-P. le Pape Pie X.*

Du reste, jouer des transcriptions quelconques sur l'orgue est une inconvenance ridicule, et les organistes qui respectent l'orgue ne commettent jamais ce *barbarisme*, ni à l'église ni au concert.

Ces tendances orchestrales sont, de plus, illogiques, et l'on poursuit vainement un fantôme.

Imiter, même parfaitement, les instruments, ce n'est pas du tout imiter l'orchestre. Même si, par impossible, l'inertie du son était complètement vaincue, il resterait à réaliser *les notes.* (Une paille !) Ceux qui croient bénévolement qu'on y est arrivé feraient croire qu'ils n'ont jamais lu une partition d'orchestre.

Mais, pour *seulement faire les notes*, il faudrait une vingtaine de mains et autant de claviers.

Pour faire les nuances, il faudrait au moins vingt boîtes expressives. Tout cela ne serait réalisable que mécaniquement.

Encore, y arriverait-on que ce ne serait pas exact, car les instruments d'orchestre *changent de timbre en changeant d'intensité.* On peut enfermer une trompette d'orgue dans une boîte, ce ne sera jamais la vraie trompette « pianissimo ».

Mais il est vrai que l'orgue « ancienne manière » sera alors démoli et *saboté.* D'aucuns se préparent déjà à applaudir ce vandalisme. J'espère que le clergé et les organistes français ne le permettront pas.

Pour se convaincre que les orgues américaines sont encore loin d'imiter l'orchestre, point n'est besoin de passer l'Océan, il suffit d'imaginer le groupe de jeux qu'ils appellent : *bois*, et comprend : flûte « d'orchestre », hautbois, clarinette et cor anglais, et *qu'ils enferment dans une seule et même boîte expressive*, et de jouer ces jeux ensemble (toujours en imagination) ; un musicien qui a tant soit peu l'habitude des timbres verra tout de suite si cela peut imiter *les bois* de l'orchestre !

Il suffit aussi d'écouter le témoignage digne de foi de M. le docteur Bédart (Étude sur l'orgue moderne, *Musical opinion* 1910, citée par M. Miller, p. 127), qui dit formellement « qu'il reste à écrire, pour ces nouveaux instruments, de la musique nouvelle ». Donc, ils n'imitent pas l'orchestre ; s'ils l'imitaient vraiment, il n'y aurait pas

besoin de musique nouvelle, il suffirait d'y jouer simplement de la musique d'orchestre.

Je ne sache pas, d'ailleurs, que les compositeurs aient jamais demandé ces nouveaux engins.

On oublie trop facilement que les compositeurs ne sont pas au service des instruments nouveaux, mais que c'est au contraire ceux-ci qui doivent être au service des compositeurs.

Je ne vois pas bien, du reste, ce qu'on pourrait écrire pour cet instrument qui n'est plus l'orgue et pas encore l'orchestre.

Qu'est-ce que cet œuf qui n'est plus œuf, mais pas encore un poussin?

Qui peut-il bien mettre en appétit ?

Pour finir, je soupçonne fort cet « orgue-orchestre » d'imiter plus ou moins l'harmonium, *ce singe de l'orgue*, qui, lui aussi, prétend imiter l'orchestre, tandis qu'il empoisonne toutes nos églises de ses sonorités rances, et n'a jamais bien imité que l'accordéon.

Henri Mulet,
Professeur à l'Ecole Niedermeyer.

N. B.— M. Mulet tient bien volontiers et gracieusement à la disposition des personnes qui lui en feraient la demande, des compositions d'orgues depuis 10 jusqu'à 100 jeux, ainsi qu'une étude descriptive des divers pleins jeux et des combinaisons mécaniques qui lui semblent les plus rationnelles. Voici un devis typique pour un orgue de 100 jeux, contenant par conséquent l'ensemble des dispositions qui peuvent être appliquées, en les réduisant, à des orgues moindres :

ÉTUDE-DEVIS D'UN ORGUE DE 100 JEUX

PÉDALE.	GRAND-ORGUE.	POSITIF.	RÉCIT.
Flûte 32.	Bourdon 32.	Quintaton 16	Bourdon 16.
Soubasse 16.	Montre 32.	Cor de nuit 8.	Gambe 16.
Flûte 16.	Bourdon 16.	Flûte à cheminée 8.	Bourdon 8.
Contrebasse 16.	Montre 16.	Flûte harm. 8.	Flûte creuse 8.
Bourdon 8.	Bourdon 8.	Salicional 8.	Flûte harm. 8.
Flûte 8.	Flûte simple 8.	Unda-maris 8.	Gambe 8.
Violoncelle 8.	Flûte harm. 8.	Principal 8.	Voix céleste 8.
Flûte 4.	Gambe 8.	Diapason 8.	Principal 8.
Gros-Nazard 10 2/3.	Montre 8.	Flûte à cheminée 4.	Diapason 8.
Grosse-Tierce 6 2/5.	Prestant 4.	Salicional 4.	Flûte oct. 4.
Basson 16.	Quinte 2 2/3.	Prestant 4.	Gambe 4.
Basson 8.	Doublette 2.	Nazard 2 2/3.	Prestant 4.
Bombarde 32.	Fourniture 4 rangs.	Flageolet 2.	Octavin 2.
Bombarde 16.	Cymbale 4 rangs.	Tierce 1 3/5.	Quinte 2 2/3.
Trompette 8.	Cornet 3 rangs.	Larigot 1 1/3.	Doublette 2.
Clairon 4.	Bombarde 16.	Septième 1 1/7.	Fourniture 4 rangs.
Transmissions :	Trompette 8.	Piccolo 1.	Cymbale 4 rangs.
Bourdon 32.	Clairon 4.	Plein jeu 6 rangs[1].	Cornet 5 rangs.
Montre 32.	(18 jeux.)	Basson 16.	Bombarde 16.
(16 jeux.)		Trompette 8.	Trompette 8.
		Clairon 4.	Clairon 4.
		Cromorne 8.	Basson-Hautbois 8.
		(22 jeux.)	(22 jeux.)

1. Y compris un rang de 5te et un rang de doublette.

BOMBARDE

Flûte 16.	Gros-Nazard 5 1/3.	Grosse-Fourniture[1] 5 rangs. (dont 1 rang de Grosse-5te).
Violoncelle 16.	Grosse-Tierce 3 1/5.	Grosse-Cymbale 4 rangs.
Bourdon 8.	Grosse-Septième 2 2/7.	Bombarde 16.
Flûte 8.	Nazard 2 2/3.	Trompette en chamade 8.
Violoncelle 8.	Flageolet 2.	Clairon en chamade 4.
Diapason 8.	Tierce 1 3/5.	
Flûte 4.	Larigot 1 1/3.	
Prestant 4.	Septième 1 1/7.	
	Piccolo 1.	

(22 jeux.)

PROPORTIONS

DIAPASONS.		TIMBRES.			
32 p. :	4 %	Bourdons .	10 %	Jeux ondulants .	2 %
16 » :	16 %	Flûtes. . .	15 %	Anches coniques .	19 %
8 » :	34 %	Gambes. .	9 %	Anches cylind. .	1 %
4 » :	15 %	Principaux .	13 %		

Mutations de grosse-taille (rangs) : 24 % (20 jeux).
Mutations de fine-taille (rangs) : 35 % (11 jeux).
Total.... 59 %

N. B. — On peut conserver à peu de chose près ces proportions, quel que soit le nombre de jeux d'un orgue.

1. Le terme « Grosse » est pris ici, selon l'usage, dans le sens de « grave » et n'implique aucunement la grosse taille des tuyaux, qui au contraire doivent être moyens.





Le Rythme des Mélodies grégoriennes

I. — A propos d'un article récent.

(*Suite.*)

Nous savons ce qu'il faut penser de l'ignorance possible de Gui d'Arezzo concernant les signes rythmiques, et nous avons vu que *les nuances ne sont pas le rythme*. Cela explique pourquoi l'auteur du *Micrologue* s'est contenté d'exposer ce qui était le plus important, c'est-à-dire *les lois générales de la rythmique*, et il le fait *en termes clairs*, nous dit Aribon, son commentateur. Par ailleurs, il suffit d'ouvrir les meilleurs manuscrits écrits sur lignes à l'époque de Gui, au XIIe et même au XIIIe siècle, pour constater qu'en fixant définitivement la hauteur des intervalles, l'illustre théoricien a stabilisé, du même coup, la rythmique des neumes : la notation de ces documents est, en effet, absolument conforme à celle des manuscrits des IXe et Xe siècles. Pourquoi donc opposer en quelque sorte la pratique de Gui à son enseignement ? Il serait plus exact de dire que l'une complète l'autre. De plus, comment Aribon eût-il pu commenter le *Micrologue* à l'aide d'exemples si ceux-ci, pris dans les livres grégoriens, avaient été *fautifs comme n'indiquant pas le rythme* ? Si ce dernier était marqué, pourquoi incriminer les membres de la Commission Vaticane chargée de restaurer le chant liturgique ? Ils ont employé les formes graphiques en usage dans les manuscrits du XIIIe siècle, à cause de leur beauté même et parce que ces formes, à part quelques critiques de détail, reproduisaient *avec clarté* les notations *antérieures* ; en outre, ils ont conservé le rythme contenu dans les meilleurs manuscrits non seulement du XIIIe siècle, — qui en possède d'excellents, mais surtout dans les codices des IXe et Xe siècles que révère avec raison M. Emmanuel. Il n'y a donc pas lieu de blâmer cette méthode. Il ne faut pas, en effet, confondre l'exécution du chant au XIIIe siècle, — et l'histoire nous apprend qu'elle n'était pas toujours déplorable, — avec la graphie, qui n'était point nécessairement défectueuse.

Et puis, à lire les meilleurs théoriciens, l'on acquiert la certitude que ces braves gens étaient parfois d'excellents grincheux pour qui les meilleures applications de la théorie ne pouvaient être que nécessaire-

ment imparfaites. N'en concluons point qu'Aribon, par exemple, avait tort en déplorant que les lettres significatives *c*, *t*, *m*, fussent inexistantes pour les chantres de son temps, bien que ce jugement ait eu peut-être pour unique fondement les exécutions que cet auteur entendait autour de lui. De ces lettres, les deux premières jouent le plus souvent le rôle d'un frein modérateur en même temps qu'elles indiquent une certaine proportion résultant de leur « opposition ». La troisième doit surtout s'entendre d'un écart diastématique, ainsi que l'a démontré M. Baralli ; en lui attribuant *spécialement* une proportion rythmique *moyenne*, Aribon semble donc n'avoir pas de données très étendues sur la relation qui existe entre les trois lettres. Et cependant, son explication apporte *indirectement* une preuve de plus que les signes correspondent aux lettres et que les uns et les autres n'indiquent, *quand il s'agit de rythme*, qu'une proportion relative. Car « si les lettres *c* et *t* ont vraiment une valeur prosodique correspondant à la brève et à la longue..., à quelle valeur métrique connue et usitée dans l'enseignement classique la lettre *m* répond-elle »[1] ? Le texte d'Aribon ne pourrait donc se comprendre que s'il s'agit des oscillations *locales* dans le développement d'une période, *tarde et non tarde*, et non pas : *diu et non diu* ; prise dans ce sens, la lettre *m* pourrait évidemment correspondre en théorie pure à ce *mouvement moyen* dont parle M. Gastoué[2]. Le commentateur de Gui est donc bien éloigné de réparer ici les oublis (?) ou les défaillances (?) du Maître, d'autant qu'il ne fait aucune allusion aux signes — rythmiques ou autres, qu'il aurait pu « trouver » comme il a « trouvé » la triade *c*, *t*, *m*, « dans les plus anciens antiphonaires ».

Quant à son enseignement, presque toujours nettement exposé, comment les Bénédictins et leurs collaborateurs eussent-ils pu le négliger, puisqu'ils ont reproduits le rythme des neumes *tel qu'on le trouve dans ces manuscrits contemporains d'Aribon* et dans lesquels celui-ci a pu ou eût pu prendre les exemples de ses fameuses « proportions » rythmiques ! Au fait, personne ne songe à contester la réalité et la valeur *vraie* de ces dernières, mais seulement l'usage qui est fait d'un texte que, plus ou moins volontairement, l'on isole de son contexte ou que l'on rapproche d'autres documents qui ne peuvent être « concordants », parce que les idées qui y sont exprimées ne sont pas exactement les mêmes.

Aussi, l'on peut admettre avec M. Bourdon que, par sa transcription sur lignes de l'Antiphonaire grégorien, Gui, l'inspirateur d'Aribon, « consacra le principe de la numération des sons dans les groupes musicaux, sans s'arrêter à leur valeur quantitative ». Mais, ce n'est point pour les raisons qu'invoque le distingué musicologue. Sans doute les signes rythmiques n'existent pas dans les manuscrits sur lignes. S'ensuit-il que ces signes sont un *rappel* de cette quantité métrique laquelle, nous dit M. Bourdon, *a eu* un rôle actif dans la compo-

1. Marcetteau, *Logique du Rythme musical*, Paris, *Schola*, 1910, p. 41.
2. *Origines*, p. 200.

sition des mélodies du répertoires grégorien, comme nous le révéleraient les manuscrits les plus anciens ? Nous ne le pensons pas. On trouve, il est vrai, des combinaisons métriques dans certains passages des chants ecclésiastiques ; mais rien ne prouve que l'ensemble de chaque cantilène ou de toutes les cantilènes obéit à un principe *métrique*, — bien au contraire ! Et d'ailleurs, ces combinaisons ne sont pas « surajoutées » au moyen de signes ou de lettres, ne sont pas contenues *implicitement* dans les formules neumatiques, mais sont exprimées d'une façon très claire par les éléments *naturels* de chaque figure ou groupe. Si ce que nous appelons des *nuances* rythmiques correspond à des valeurs fixes, il faut, de toute nécessité, tenir compte de ces valeurs, et le mot nuance n'a plus ici sa raison d'être. Mais, dans la négative, l'on doit conclure que, non seulement au temps de Gui, mais aussi à l'époque où furent créés les signes, ce principe *métrique appliqué aux neumes*, d'après M. Bourdon, n'était pas connu. Et alors, comment les inventeurs des signes ont-ils pu leur donner la signification d'un *rappel* dudit principe ?

De plus, on ne peut accorder à M. Bourdon que les *clivis* sans épisèmes ont nécessairement et exactement la même valeur que celles qui en sont affectées. Cette hypothèse gratuite, si elle était acceptée, pourrait s'appliquer avec autant de droit aux autres groupes surmontés d'épisèmes ou modifiés dans leur forme pour un motif analogue. Ce serait le mouvement lent installé à poste fixe ; en outre, des *nuances* distribuées d'une façon aussi mécanique, cesseraient par là même d'être expressives. Mais, si ces nuances ne sont pas des « expressions » métriques, ne représentent pas une valeur fixe et n'en sont pas le rappel, comment seraient-elles l'*indice d'une proportion des sons dans un même groupe*, comme le veut M. Bourdon qui voit dans ces signes la confirmation de sa thèse sur la *clivis*, régulateur rythmique ? Et pourquoi ne pas s'appuyer sur *tous* les signes pour effectuer les transcriptions conçues selon cette méthode au lieu de donner à tout groupe renfermant plus de trois sons une valeur arbitraire qui n'est pas sans analogie avec les formes de M. Houdard, et cependant se réclame du rythme libre ? Admettons donc que si Gui, en conformité plus ou moins exacte avec les principes de la rythmique et de la métrique anciennes, a posé des règles sans donner d'exemples, c'est qu'il s'adressait à un public *spécial* et assez cultivé pour comprendre sans recourir à ces « adjuvants ». Dès lors, est-il possible d'affirmer que cet enseignement est « depuis toujours » à l'état de lettre morte ?

J. de Valois.

(à suivre.)





BIBLIOGRAPHIE

Bureau d'édition de la Schola. — *M. A. Gastoué* vient de faire paraître une remarquable étude, avec nombreux exemples et illustrations, sur **L'Orgue en France** (2 fr. 50). Notre éminent confrère y étudie, en s'appuyant sur une documentation très complète, fruit de longues et patientes recherches, toute l'évolution des orgues, depuis les plus primitives, jusqu'aux instruments actuels, si complexes et si parfaits. Tant de théories erronées circulent sur ce chapitre, que la mise au point de M. Gastoué était nécessaire et fera autorité.

G. L.

7e *Répert.* 2e SÉRIE.

N° 12. — *Sub Umbra Crucis.* BERTELIN (Alb.).

Oratorio pour soli, chœurs, orchestre et 2 orgues.

Œuvre d'une haute qualité d'art, accessible seulement à des groupements nombreux et bien entraînés.

Part. de chœur : prix net, 1 fr. 75.

Matériel d'orchestre en location.

Partition piano et chant, prix 12 fr.

Vient de paraître.

Almanach Catholique Français *pour 1922* ; préface de S. G. Mgr A. BAUDRILLART. Publié sous le patronage du Comité Catholique des Amitiés Françaises à l'étranger. Prix net, 5 francs. Paris, Bloud et Gay.

Un tel titre rend superflue toute autre présentation. Il était bien de voir un almanach de véritable science catholique s'offrir aux lecteurs, avec une documentation précieuse et des informations étendues et variées. Les rubriques « Vie Artistique et Littéraire », sous le chapitre *Musique*, et « Année religieuse », sous le même vocable, renferment quantité de détails intéressant nos lecteurs. Personnellement, nous remercierons chaleureusement le distingué rédacteur, le littérateur bien connu, M. Maurice Brillant, qui a bien voulu y mettre en si bonne place et la *Tribune de Saint-Gervais* et le mouvement religieux de la *Schola*. Nos revues figurent également en bon voisinage, citées parmi les « revues de formation liturgique » : un tel encouragement nous est précieux.

Ajoutons que nombre de détails artistiques, archéologiques, iconographiques, parsèment l'*Almanach Catholique*, dans la note même que nous désirons donner à nos propres lecteurs.

L. T.

Th. Gérold, **Le manuscrit de Bayeux**, *texte et musique d'un recueil de chansons du XVe siècle.* Strasbourg, Publication de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg, fascicule 2. Prix : 15 francs.

On connaît la belle publication faite autrefois par Gaston Paris et Gevaert d'un manuscrit de chansons, datant de la seconde moitié du xve siècle. M. Th. Gérold, chargé de cours à l'Université de Strasbourg, et qui, depuis longtemps, s'est spécialisé dans le genre chanson, a voulu, avec toute son autorité, donner un pendant à ces chansons du xve siècle déjà connues, en éditant un autre manuscrit du même temps et d'une origine analogue.

Les musicologues appréciaient depuis longtemps ce recueil, connu sous le nom de « manuscrit de Bayeux » (on verra pourquoi dans la préface de M. Gérold), et il y a déjà bien des années que j'y puisai pour des auditions de pièces du xve siècle. On y trouve à la fois de la chanson populaire et de la chanson de cour. A côté de la première, représentée par quelques spécimens charmants ou émus, triviaux ou comiques, beaucoup de pièces se présentent comme des parties de *superius* détachées d'un trio ou d'un quatuor vocal, — c'est en effet l'époque d'Ockeghem et de Josquin Des Prés, — ou même comme des monodies accompagnées, prolongeant encore l'art du xive siècle ; il n'y manque souvent pas les ritournelles instrumentales, ou au moins des passages qu'il est notoirement impossible d'expliquer d'une autre manière.

On saura gré à M. Th. Gérold, encore qu'on pourrait le chicaner sur quelques détails, d'avoir mis ainsi à la portée du public instruit les *cent trois* chansons du manuscrit de Bayeux, sous une forme accessible à tout musicien.

A. G.

[Dom Lucien David], **Kyriale** ou Ordinaire de la Messe *en notation grégorienne et clef de sol*, précédé de notions de chant grégorien. (Manuel paroissial grégorien, I.) 1 fr. 30 broché, 2 fr. 25 relié (port en sus). Grenoble, Bureau grégorien ; Paris, J. de Gigord.

Combinaison très pratique, employée ou essayée déjà en quelques autres publications, mais ici mise au point plus complètement. Le chant grégorien de l'édition vaticane y est placé sur portée de cinq lignes, avec clef de *sol* ; parfois une transposition est indiquée. De place en place, quelques notes ou groupes sur la valeur desquels on peut hésiter sont surmontés d'une sorte de petit point d'orgue, comme en diverses anciennes éditions de plain-chant. Dans les chants de la messe des morts, qui ne sont pas destinés à l'ensemble des fidèles, les portées ne sont que de quatre lignes, celle d'en haut n'étant qu'ébauchée, au début. Des indications métronomiques sont plus largement comprises qu'en d'autres éditions ; enfin, la traduction de tous les textes complète heureusement le volume, qui sera suivi de plusieurs autres fascicules.

Propre du **Graduel** et du **Vespéral** pour le diocèse de Saint-Brieuc : se

vendent ensemble 5 francs brochés : reliure demi-toile, 6 fr. 50, Saint-Brieuc, R. Prud'homme.

Parmi les propres diocésains qui, peu à peu, se mettent à la grégorienne, signalons tout particulièrement celui-ci, dont la revue *Autour du lutrin* a publié récemment une analyse ; plusieurs des messes qui y sont contenues, pour des SS. évêques, par exemple, offrent les chants qui seront utiles à plusieurs autres propres ayant les mêmes messes. L'office de sainte Anne, autrefois composé par Dom Pothier (et qui ne figure plus dans les livres bénédictins depuis la refonte du calendrier liturgique), est donné par ce propre, et sera bien accueilli dans les autres diocèses de Bretagne.

Chan. M. Bargilliat, **Cinquante cantiques populaires**, paroles adaptées à des mélodies bretonnes ; harmonisation de M. Ch. **Quet**, organiste de la Trinité, Paris. Chant seul, 1 fr. 75 ; harmonisation, 6 fr. 50. Quimper, Le Goaziou, et chez l'auteur, 72, rue de la Providence.

Voici un excellent petit recueil, bien pratique, judicieusement choisi, établi sur un plan qui ravira les folkloristes, M. le Chanoine Bargilliat ayant souvent transposé en langue française les versions bretonnes.

Nous lui signalerons cependant que parfois celles-ci n'étaient, elles-mêmes, que l'adaptation de très anciens cantiques français, tel le grandiose *Adoromp oll*, traduction de l'*Adorons tous* des recueils de cantiques de mission du XVIIe s. Les harmonisations de M. Quef, est-il besoin de le dire, sont exquises, dans leur simplicité voulue.

Abbé Louis Boyer, *Une rose effeuillée*, **sœur Thérèse de l'enfant Jésus**, cantate en trois parties, pour chœurs, soli et orchestre (réduction à l'orgue ou au piano), poème du R. P. Manuel Jousse, S. J. Net, 9 fr. 50 ; voix seules en partition, 1 franc. Biton.

Cantate dont on pourra à volonté détacher divers chœurs ou solos pour différentes circonstances, et où se retrouvent les dons d'un auteur qui tient de famille ses qualités musicales, et de la *Schola* sa formation technique.

M. Roman-Lauvière, **O cor, amoris victima**, chœur à l'unisson ou à 4 voix mixtes, avec ou sans orgue, et strophes à 2 v. ég. pouvant alterner avec le chœur. Se vend par quatre exemplaires au moins, 0 fr. 25, port 0 fr. 10. Paris, Bonne Presse, édit. mus. du *Noël*, n° 141.

Facile d'exécution, et d'heureuse inspiration, cette hymne, très pratique pour les saluts et les communions, est aussi d'excellente écriture, ajoutant un numéro fort intéressant à une collection qui en contient déjà d'excellents.

Abbé Jos. Joubert, **Les Voix de la Douleur chrétienne**, prières *inédites* pour orgue ou harmonium. 1er vol. net, 10 francs (sans majoration). Bruxelles, Ledent-Malay.

Recueil à recommander à tous les organistes et dont les noms des auteurs F. de La Tombelle, Henry Defosse, Jacques Ibert, Joseph Jongen, indiquent la valeur.

Hendrik Andriessen, **Cantica**. Utrecht, Van Rossum.

Ce sont des motets en solo ou en duo, d'écriture très moderne et très curieuse souvent, dont nous signalons l'étude aux compositeurs de musique d'église. Ces *Cantica* comprennent cinq numéros séparés : 1, le trait *Qui habitat* ; 2, *Fiat Domine*, aux paroles extraites de l'Imitation de Jésus-Christ, en forme de concert spirituel, avec accompagnement de piano ; 3, *Magna res est amor*, id. ; 4, le graduel *Speciosus* ; et 5, le graduel *Dirigatur*. Ces pièces, très vocales, demandent des chanteurs bien au courant de leur art, et... bons solfégistes.

= *Revue des Maîtrises* (Nantes). — Cet intéressant périodique, tout jeune encore, contient d'excellents articles pratiques sur les différentes questions de chant liturgique et de musique d'Église. Des encartages de musique donnent de très bonnes pièces, que nous recommandons hautement, et que d'ailleurs le nom de leurs auteurs suffirait à justifier : pièces d'orgue et cantiques de M. l'abbé Courtonne ; psaumes de A. Le Guennant ; motets de L. Saint-Requier, Dom Joseph Kreps, etc.

Les Bénédictines de Saint-Louis-du-Temple, *Accompagnements des* **Cantus Mariales** *de Dom Pothier*. (Nouvelle édition.) Paris, de Gigord.

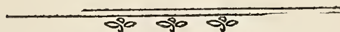
Nouvelle édition de ces accompagnements que la *Tribune* a loués au moment de leur apparition.

Angelo de Santi, S. J. **Una lettera del S. P. Benedetto XV** *e le odierne onoranze a Giovanni Pierluigi da Palestrina* [une lettre du Saint-Père Benoît XV et les honneurs actuels rendus à G. Pierluigi de Palestrina], 2 octobre 1921, Roma, Civiltà cattolica.

C'est le tirage à part d'un article paru dans la *Civiltà Cattolica*, développant le sens actuel et pratique de la lettre de SS. Benoît XV au cardinal Vannutelli, que nous avons reproduite en un récent numéro.

Les principaux textes grégoriens *des auteurs grégoriens concernant le ryhme. Contexte, Original et Traduction*. Édités par Jacques G. Schmidt, 25 centimes. Chez l'abbé Paul Peers, La Groise, par Catillon (Nord), France (*sic*).

Nous ne nous expliquons pas bien le but précis de l'auteur. Les textes sont incomplets ou découpés en des chapitres divers : la traduction est lourde ; tantôt il semble que nous ayons affaire à un mensuraliste, tantôt à un traditionaliste. Le texte d'Aurélien de Réomé ne figure que dans une traduction, le compilateur « n'ayant pu obtenir l'original latin », pour lequel, cependant, il suffirait d'ouvrir les *Scriptores* de Gerbert.



REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Revue du chant grégorien, XXV, nos 2 et 3. — Rapports de Dom David sur l'*Art dans la psalmodie* et de M. l'Abbé Gleyo sur l'*Education de l'oreille*, présentés au Congrès de Strasbourg. — N° 2. Abbé P. Bayart, *La Polyphonie et l'esprit liturgique* (fin), avec un intéressant parallèle entre la *missa brevis* de Palestrina et les œuvres de Goudimel dont il s'est inspiré. *Un grand savant et sa petite maîtrise, M. Léon Boutroux.*

Le Guide du Concert (Paris), nos 12-13, donne un article de A. Gastoué sur la *Prononciation du Latin dans les Églises de Paris*, à propos de la Lettre du Cardinal Dubois (nous reproduirons cet article).

Revue grégorienne, VI, n° 6. — Th. Laroche, *Comment doit-on chanter ?* (A propos d'épisèmes horizontaux appliqués par les bénédictins de Solesmes à divers neumes d'après les mss., et considérés comme signes de longueur ; mais ni l'auteur, ni les moines de Solesmes n'ont jamais fait la preuve, paléographique ou documentaire, que ce soit là réellement et toujours un signe de longueur.)

Revue Saint-Chrodegand (Metz), III, nos 11-12. Annonce officielle du « Congrès régional de liturgie et de musique sacrée à Metz, les 5, 6 et 7 juin 1922 ». — Abbé Thiriot, *L'office de saint Gorgon, martyr*, d'après les archives de la paroisse Saint-Gorgon de Metz (suite). — Jos. Stollewerk, *O salutaris* à 3 v. mixtes (A. T. B.), très bon et pratique motet. — *Louez le Dieu puissant*, avec l'harmonie complète des quatre voix, est très heureusement publié dans ce supplément (on peut le demander à part), tel que ce cantique figure dans le recueil de M. l'Abbé Pirio et qu'il est le plus communément chanté.

Revue pratique de liturgie et de musique sacrée, V, 53-54. — Dom Démaret, *Les portraits anciens de N.-S. Jésus-Christ*, intéressant article, à suivre ; signalons cependant que la prétendue lettre du patriarche Junéval à l'impératrice Pulchérie est un apocryphe, plus récent de deux siècles peut-être, et que la critique moderne ne permet plus d'attribuer à Grégoire le Grand, mais à Grégoire V, la célèbre procession où l'on chante le *Regina cæli*. Peut-être est-il bon, à propos de la Vierge « Odigitria » de Notre-Dame des Blaquernes, à Constantinople, de citer le *Sub tuum præsidium* et le *Sub tuam protectionem*, qui lui doivent vraisemblablement leur origine. — Dom J. Baudot, *La fête de Noël dans l'Église à travers les siècles* (très vivante et précise étude ; mais l'auteur est-il certain qu'il faille encore attribuer le pèlerinage d'Étheria à une personnalité du ive siècle ?) — Abbé P. Bayart, *Notes pratiques pour nos Scholæ : le Kyriale* (excellent guide).

Revue des Maîtrises (Nantes). — Cet intéressant périodique, tout jeune encore, contient d'excellents articles pratiques sur les différentes questions de chant liturgique et de musique d'Église. Des encartages de musique donnent de très bonnes pièces, que nous recommandons hautement, et que d'ailleurs le nom de leurs auteurs suffirait à justifier : pièces d'orgue et cantiques de M. l'abbé Courtonne ; psaumes de A. Le Guennant ; motets de L. Saint-Requier, Dom Joseph Kreps, etc. II, nos 9 et 10, Abbé Louis Boyer, *La musique moderne à l'église* (conférence pratique et esthétique).

Chimes est la revue bénédictine anglaise, éditée par les moines de l'abbaye de Buckfast (Devon), et consacrée aux divers formes de la piété catholique et à l'histoire des abbayes d'Angleterre. Nous voyons avec plaisir que *the Chimes* consacreront désormais une partie importante au chant liturgique et à la musique d'église, les commentaires vivants du *Motu proprio* de Pie X. Félicitations à la revue et à son distingué rédacteur, Dom John Stephan.

Le *Bulletin de Saint-Martin de Ligugé*, de décembre 1921, consacre un bel article nécrologique à la mémoire de Dom Andoyer : on pourra le joindre à la notice que nous avons donnée ici même, et à celle qu'a publiée la *Revue du chant grégorien* sur ce savant artiste bénédictin.





NÉCROLOGIE

En tête de ces nécrologies, il conviendrait de placer, à des titres certes ! bien différents, le noms de **Son Éminence le Cardinal de Cabrières,** Évêque de Montpellier, et celui de **Camille Saint-Saëns.**

Monseigneur de Montpellier fut, en effet, avec la finesse d'esprit et la culture élevée qui le caractérisait, un des amis de la musique sacrée, un des grands amis de Ch. Bordes et de la *Schola*. Tous ceux qui sont au courant du travail fait à Montpellier par notre regretté fondateur, savent l'appui qu'il avait trouvé chez le Cardinal de Cabrières : dès longtemps, celui-ci tenait à la rectitude du chant grégorien et avait, en conséquence, fait refaire par le R. P. Dom Mocquereau le « Propre » noté de son diocèse, l'un des premiers propres restaurés, en 1897. Jusqu'à sa mort, le Cardinal de Cabrières resta l'un des plus fermes piliers de la vraie musique religieuse dans son diocèse.

Camille Saint-Saëns fut assurément un grand maître : mais, s'il écrivit quelque musique d'église, il en écrivit peu ; on sait, du reste, qu'il était notoirement irréligieux. Ses principales œuvres écrites pour l'église, *Messe solennelle, Requiem, Oratorio de Noël,* datent des premiers temps de son activité comme jeune organiste. Le texte latin même y est peu respecté, et ceux qui ont cru naïvement trouver dans ces œuvres de Saint-Saëns la justification de je ne sais quelles théories sur l'accent latin, ne se doutent pas quels sourires ironiques ils ont amené sur les lèvres du compositeur, qui ne s'en souciait guère. Parmi ses très rares motets, il faut faire une place au très bel et ancien *Ave verum* « a cappella », que l'on fit entendre dans notre Congrès de Paris en 1911, et le *Justorum animæ* avec orgue, écrit plus récemment par le maître. Mais on ne saurait présenter d'autres œuvres de Saint-Saëns comme exemples de musique d'église. Ses pièces d'orgue sont surtout de l'orgue de concert : sont-elles même toujours de l'orgue ? Et, s'il a choisi une fois dans sa vie un sujet tiré de l'Écriture, *le Déluge*, ce fut à titre de musique symphonique et d'oratorio.

A. G.

M. Ch. Martens.

La *Tribune de Saint-Gervais* vient de perdre l'un de ses amis et collaborateurs belges les plus sympathiques, M. Charles Martens (né à Louvain le 25 décembre 1866, y décédé le 24 novembre 1921).

Charles Martens avait débuté comme avocat ; mais il avait abandonné assez rapidement le barreau pour se livrer à l'étude de la musique et de l'histoire musicale. Avant tout, dilettante intelligent et convaincu, il ne laisse point après lui de travaux d'érudition. Son activité s'est principalement manifestée, d'un côté, par une série de compositions écrites dans un langage musical plein d'ardeur et de sincérité ; de l'autre, par l'action réelle qu'il a eue dans la réforme de l'oratorio, au cours des vingt premières années de ce siècle. Il connaissait admirablement l'histoire du genre et sa foi ardente autant que sa divination d'artiste l'incitèrent à l'orienter dans le sens d'une épuration graduelle, par un retour radical aux textes sacrés. Ami intime et collaborateur du compositeur brugeois Joseph Ryelandt, son influence sur cet excellent musicien a été décisive ; et l'on peut dire, sans crainte de se tromper, que les oratorios de M. Ryelandt (*L'Avènement du Seigneur*, *Maria*, *Agnus Dei*, etc.) doivent une part notable de leur beauté expressive, à la haute spiritualité qu'a su y insuffler Charles Martens.

Charles Martens avait été très éprouvé par la guerre. Lors de l'incendie de Louvain, en 1914, sa maison avait été brûlée, avec tout ce qu'elle contenait de précieux. De ses trois fils, qui s'étaient engagés comme volontaires, l'aîné avait été tué dans les tout derniers jours de la guerre, le deuxième était rentré mutilé à la maison paternelle. Sans nul doute, ces tristes événements ont contribué à hâter la fin de cet homme d'élite qui laissera à tous ceux qui l'ont connu, le souvenir d'une spontanéité exquise, doublée d'une ardeur de prosélytisme digne d'un autre âge.

Ch. Van den Borren.

M. Eugène Loth.

Il est digne de mentionner l'un des doyens des artistes religieux français, M. Eugène Loth, décédé le 19 novembre dernier, organiste de Notre-Dame de Louviers (Eure) depuis l'année 1863 ; il avait dix-sept ans lorsqu'il prit possession de ce superbe instrument : il le toucha pour la dernière fois la veille même de sa mort, arrivée subitement. Pendant cinquante-huit ans, cet artiste probe et consciencieux fut le zélé serviteur de l'église qui lui était chère ; sans y avoir été préparé par une éducation première, M. Eugène Loth avait su suivre le mouvement de rénovation de la musique religieuse. Ami de la *Schola* dès sa fondation, il était l'un des plus anciens abonnés de la *Tribune de Saint-Gervais*. Depuis un certain temps, grâce à la collaboration éclairée d'un vicaire de la paroisse et de quelques amateurs de la ville de Louviers, le chant grégorien était habituellement exécuté dans toute son ampleur à l'église Notre-Dame. Ce groupe chanta d'une façon remarquable la messe de *Requiem* aux obsèques de M. Loth, céré-

monie qui prit le caractère d'une véritable manifestation de sympathie émue, dans cette petite ville qui compte plusieurs générations d'élèves du regretté organiste.

Ajoutons que M. E. Loth maintenait la tradition des familles patriarcales chrétiennes : cet homme simple et vénérable laisse onze enfants, dont l'un, M. le Chanoine Loth, est supérieur du séminaire d'Évreux, et parmi lesquels compte notre confrère, M. Georges Loth, longtemps maître de chapelle de la basilique de Montmartre.

L. R.



Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*)
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — GRADUEL.

A. Propre du Temps

1er Fascicule.		Temps de l'Avent.
2e	—	Temps de Noël I.
3e	—	Noël-Épiphanie II.
4e	—	Temps de la Septuagésime.
5e	—	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e	—	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e	—	Dimanche des Rameaux.
8e	—	La Semaine Sainte.
9e	—	Temps de Pâques.
10e	—	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e	—	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e	—	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e	—	Du 7e au 11e Dimanche.
14e Fascicule.		Du 12e au 15e Dimanche.
15e	—	Du 16e au 19e Dimanche.
16e	—	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule.		Novembre à Janvier.
2e	—	Février.
3e	—	Mars à Mai.
4e	—	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e	—	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule.		Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule.		2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e	—	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e	—	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e	—	Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e Partie. — ANTIPHONAIRE.

1er Fascicule.		Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e	—	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e	—	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e	—	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e	—	De l'Épiphanie à Pâques.
6e	—	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e	—	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*)

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

Donnant droit : **aux partitions françaises et étrangères ; partitions piano solo ; morceaux, duos et trios de piano** ; enfin, toute musique classique et moderne des meilleurs auteurs pour piano à deux, à quatre et à huit mains, piano ou violon, ou divers instruments.

SONT ENTIÈREMENT EXCLUS DE L'ABONNEMENT :

La musique religieuse, les morceaux de chant détachés et opéras, les romances, mélodies détachées ; enfin les ouvrages d'enseignement : méthodes, études, exercices, vocalises, etc.

ABONNEMENT POUR PARIS :

50 francs par an. — Six mois, **30** francs. — Trois mois, **20** francs. — Un mois, **10** francs.

Pour les abonnements d'un et trois mois, dépôt de **20** francs remboursé à l'expiration de l'abonnement ; le tout payable d'avance.

L'abonné a droit :

Pour Paris : 6 morceaux (ou une partition avec 4 morceaux), qu'il peut changer une fois par jour.

Pour la banlieue : 8 morceaux (ou une partition avec 6 morceaux), qu'il peut changer une fois par semaine.

Les abonnements sont servis de 10 heures à 12 heures et de 14 à 18 heures.

ABONNEMENT POUR LA PROVINCE :

Les prix restent les mêmes que pour Paris ; ils sont augmentés des frais de port, aller et retour, qui sont à la charge de l'abonné. Il n'est pas fait d'abonnement de moins de 6 mois pour la province.

L'abonné a droit à 14 morceaux (ou une partition avec 12 morceaux), qu'il peut changer au maximum deux fois par mois.

Comme pour Paris, l'abonnement de la province se paie d'avance, plus un dépôt de **20** francs pour les abonnements sans partition et de **40** francs pour ceux avec partition.

OBLIGATIONS DE L'ABONNÉ :

1° Les doigtés sur les morceaux donnés neufs sont rigoureusement interdits; 2° les abonnés qui auront reçu des morceaux neufs et qui les rapporteront tachés, déchirés, doigtés ou incomplets, devront en payer la valeur; 3° tout abonnement ne peut se suspendre, à quelque titre que ce soit ; il est rigoureusement personnel.

Les personnes ayant droit à l'Abonnement Musical bénéficient de l'abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale.

Abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale : **32** fr. par an ; six mois, **17** fr. ; trois mois, **10** fr. ; un mois, **5** fr.

Il n'a pas été établi de catalogue général de musique d'abonnement.

Notre abonnement à la littérature musicale s'est accru d'un lot considérable d'ouvrages musicologiques (biographies d'auteurs, histoire de la musique et des formes musicales, ouvrages d'enseignement, etc. etc.), tous très intéressants.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

FÉVRIER 1922.

MARS 1922. — XXIIIe ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 268. — 4e L° de l'Abonnt 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Proses et Séquences

I

Proses et séquences : ces deux mots ont, en beaucoup de milieux, ecclésiastiques ou non, une étrange attirance. Il y entre pour un peu l'attachement irraisonné à de très vieilles coutumes, et comme un reste de subconscient ancestral ; la prose, c'est cette pièce singulière par quoi la liturgie solennise Pâques ou Pentecôte, les pompes de la populaire « Fête-Dieu », ou dont elle accompagne la plus humble messe des morts.

C'est encore, en divers diocèses de France, la marque des principales fêtes, générales ou particulières.

Il entre aussi, dans cette attirance, pour ceux qui ont quelque teinture d'histoire, quelque chose de mystérieux : entre l'antiquité chrétienne représentée par l'art grégorien, et la musique plus moderne, la

prose est un ressouvenir des fantaisies médiévales ; les noms d'Alcuin et de Notker, de Robert le Pieux et d'Abailard, des Victorins et des Sangalliens. l'art de Jumièges au ixe siècle et celui de Limoges, sans compter ce je ne sais quoi de byzantin que l'on se plaît à évoquer, tout cela est confondu en une grisaille lointaine et singulièrement captivante.

Quelques-uns des principaux types du genre sont suffisamment connus par les rares représentants officiels que, depuis le xvie siècle, les livres d'église ont conservé d'authentique, et sur les auteurs desquels les historiens ont erré à l'envi. Au milieu des assertions diverses émises à ce sujet, disons que l'origine des cinq séquences du Missel Romain ou du Graduel n'offre plus aucun doute : le *Victimae paschali* est de Wipo le Bourguignon, chapelain de l'empereur Conrad, au xie siècle, et, par son intime liaison avec le célèbre *Christ ist erstanden,* tient une place remarquable dans l'histoire de la musique ; le *Veni sancte Spiritus — et emitte cœlitus* a pour auteur Étienne Langton, clerc anglais devenu une illustration de l'Église de Paris au commencement du xiiie siècle, et retourné chez lui comme archevêque de Cantorbéry : son œuvre est citée dès cette époque comme spécimen des nouvelles proses mesurées à la française ; le *Lauda Sion* offre des paroles de saint Thomas d'Aquin, vers 1264, mais écrites sur le *Laudes crucis* parisien, de cent ans plus ancien ; le *Dies irae* est du milieu du xiiie siècle et a pour auteur le franciscain italien Thomas de Celano ; enfin, si les paroles du *Stabat mater* sont d'un autre franciscain du siècle suivant, Jacques de Todi, les mélodies sur lesquelles on l'a chanté sont toutes beaucoup plus récentes.

Quelques autres proses anciennes, tantôt semblables aux précédentes, tantôt diverses, figurent encore en certains « Propres » diocésains ou d'ordres religieux : le *Laetabundus* de Noël, qui date de la fin du xie siècle ; *Jerusalem et Sion* pour la Dédicace, prose du xiie, mais dont chaque livre moderne offre des mélodies refaites. Le vieux « cantor » parisien Adam de Saint-Victor est encore représenté à Paris par les proses des fêtes de saint Denys et de sainte Geneviève, et le trouvère Richard de Fournival l'est, à Amiens, par celle qu'il composa pour le martyr saint Firmin.

La tradition religieuse populaire, pour les « saluts », a également conservé l'*Inviolata*, au type primitif ; l'*Ave verum corpus natum*, de la fin du xiiie siècle, le *Tota pulchra es Maria*, du xve.

Mais, s'il est vrai que les séquences que je viens de dire soient d'intéressants, et souvent remarquables spécimens de cette forme d'art, qu'est cette douzaine de compositions éparses en divers livres, à côté, par exemple, des cent cinquante-huit proses que contenait, à lui seul, le missel de Rodez, à la veille de la Renaissance, ou des innombrables pièces qu'enfanta la longue période qui s'étend du xie siècle jusqu'à notre temps ?

Au xvie siècle, toutefois, les conciles provinciaux firent de larges coupes dans la forêt touffue des proses, dont quelques-unes, — conser-

vées, — étaient remarquables, dont beaucoup valaient peu de chose, et des centaines d'autres, rien du tout. C'est dans cet esprit que le missel romain revisé à la suite du concile général de Trente ne garda que les cinq proses restées en usage ; celui que promulgua, à Paris, l'évêque de Gondy n'en avait que quatre en plus des précédentes. D'autres devaient les supprimer complètement, mais l'exemple de Rome leur fit conserver les mêmes que celles de l'église-mère.

Pendant un siècle, les proses demeurèrent, à part ces quelques spécimens, à peu près complètement absentes des livres liturgiques ; puis, l'usage populaire et l'esprit traditionaliste reprenant le dessus, on se mit d'abord à rééditer quelques-unes des proses admises dans l'usage précédent, puis à en composer de nouvelles qui, la plupart du temps, éliminèrent les premières.

C'est ainsi qu'en 1680, le missel publié pour Paris par l'archevêque Fr. de Harlay contenait déjà quinze proses, tandis qu'on en trouvait près de cinquante, presque toutes de paroles et de chant nouvellement composés, dans les livres de la liturgie néo-parisienne mis en usage à partir de 1736.

Au cours du xix[e] siècle, le retour à la liturgie romaine, dans les nombreux diocèses qui, en France, l'avaient précédemment abandonnée, porta un coup fatal aux proses de la dernière couche. La plupart de nos églises ne chantent plus, à la messe, d'autres séquences que les cinq du Graduel Romain. Le Propre de Nancy, cependant, en contient encore plus de vingt, mais « ad libitum », et pour la messe solennelle seulement.

Or, par une coïncidence, ou peut-être un contre-coup inattendu, l'abandon de ces proses modernes, — ce mot entendu dans le sens large par rapport aux siècles écoulés, — ramena l'attention sur les anciennes, sur celles qui, dès une lointaine origine, conquirent droit de cité, augmentant peu à peu le trésor commun à la plupart des Églises occidentales, pendant des siècles.

Ce furent les historiens, tout d'abord, et les maîtres de la philologie, qui s'intéressèrent à ces espèces disparues, en même temps que les mystiques et les fervents des recherches liturgiques. La publication du texte des proses d'Adam de Saint-Victor par Léon Gautier, celle de l'*Année liturgique* de Dom Guéranger, furent le point de départ ; les érudits qui s'occupaient de la réforme du plain-chant y joignirent leurs efforts : l'abbé Tesson, auteur de l'édition de Reims et Cambrai, Paulin Blanc, qui publia l'*Audi tellus*, l'abbé Bonhomme, qui essaya de faire revivre à Paris le *Genovefae solemnitas*. Mais il faut venir en 1885, à la publication, par Dom Pothier, avec la collaboration de Dom Andoyer, des *Variae Preces* et du *Processionale Monasticum*, pour voir reparaître en spécimens imposants les proses les plus anciennes, telles que celles des dimanches de l'Avent, tandis que, sur d'autres textes sortis de l'usage, le maître bénédictin composait de nouvelles mélodies qui pussent servir de transition entre les habitudes modernes et antiques. De tous côtés, on se reprit dès lors à goûter le charme des

vieilles séquences, et, dans les « saluts », on commença à en faire entendre un nombre de plus en plus grand.

Depuis cette époque, la belle et pratique édition de Dom Prévost (1899), où reparurent au complet les proses parisiennes du XIIe au XIVe siècle, l'édition plus savante consacrée uniquement à Adam de Saint-Victor par l'abbé Misset et Pierre Aubry, les articles de ce dernier, et ceux de Dom Gatard dans la *Tribune de Saint-Gervais* ; le *Manual of gregorian chant* de Dom Gatard, où nombre de belles proses anciennes sont rééditées ; celles que j'ai publiées moi-même dans les « petites feuilles » éditées à la Schola, ou les textes corrects que j'ai donnés dans l'*Ordinaire des Saluts*, voilà les principaux travaux qui furent consacrés aux séquences, en leur redonnant l'affection d'un nombreux public [1].

On veut désormais savoir d'où elles viennent et, en somme, ce qu'elles sont. Car, à proprement parler, on les interprète plutôt avec manque de méthode, et absence presque complète d'analyse.

Est-ce à dire que tout soit beau, que tout soit bon, dans les vieilles proses d'autrefois ? Ce serait une erreur de le croire, et c'est bien, à mon avis, le piège où sont tombés plusieurs des récents éditeurs de ces pièces : il ne suffit pas de reproduire la leçon de tel manuscrit, d'ailleurs excellent, pour avoir le texte pur d'une séquence. — ceci est pour les érudits. — Et, d'autre part, — ceci est pour les liturgistes, — le style inférieur de certaines et, plus encore, les légendes où puisèrent nombre de « prosistes » médiévaux, enlèvent de l'intérêt pratique en même temps que de l'autorité à certaines pièces qui, sans cela, pourraient passer pour charmantes, ou parfois prétendre à la beauté.

Enfin, pour les musiciens, il y a, dans l'étude des séquences de toute époque, le puissant intérêt de compositions monodiques où les thèmes populaires et l'art du développement mélodique se mêlent intimement ; où, dès leur origine, le chant à deux parties et le jeu des instruments se joignent ; qui posent enfin le problème, hautement curieux, de la transformation rythmique qui s'élabora au XIIe siècle, et des proses mesurées.

Il faut, en terminant cet avant-propos à des études qui suivront, signaler qu'un tel travail sur les séquences et les proses n'est profitable et complet qu'à une seule condition : celle de porter *à la fois sur la musique et sur les paroles*. Faute d'avoir négligé celles-ci ou celle-là, des éditions modernes pèchent, et parfois gravement, en nous donnant une idée incomplète souvent, souvent erronée, de ce que furent réellement ces pièces. Les coupes de leurs « clausules » littéraires, la pureté de leurs « timbres » mélodiques sont presque toujours à revoir de près et à rectifier fréquemment. Tout cela dit pour indiquer comment une curiosité bien entendue doit se diriger à travers le terrain des proses et des séquences, où nous tâcherons d'être un guide correct et consciencieux.

A. Gastoué.

1. Je cite pour mémoire les belles publications de M. le chanoine Ulysse Chevalier, consacrées seulement aux textes et à leurs origines.



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

CONGRÈS RÉGIONAL DE LITURGIE ET DE MUSIQUE SACRÉE

Organisé par l'Association Française de Sainte-Cécile, à Metz, les lundi, mardi, mercredi de la Pentecôte, 5, 6, 7 juin 1922, sous le Protectorat de S. G. Mgr Pelt, évêque de Metz.

Au mois de juillet 1921, Strasbourg accueillait dans ses murs combien hospitaliers, les mille congressistes venus de toutes les parties du territoire pour assister au Congrès Général de musique sacrée.

Strasbourg a ouvert la voie : Metz y entre résolument. Mais, si le congrès de Strasbourg était et devait être une grande manifestation, le congrès de Metz, selon les décisions de l'Association Française de Sainte-Cécile, doit être moins un congrès d'apparat qu'une réunion de travail.

Strasbourg avait appelé toutes les sommités musicales de la France catholique : Metz fera appel à toutes les sommités de l'Association Française de Sainte-Cécile en vue de démontrer et de développer la vitalité de cette Association ; mais Metz s'adressera surtout à ceux que leur vocation, leurs fonctions, leur piété, leurs goûts artistiques portent à l'amour de la Liturgie catholique et de la branche spéciale de cette liturgie, le Chant de l'Église, « la Prière Catholique chantée ».

Au nom de l'Association Française de Sainte-Cécile, Metz s'adresse aux douze diocèses formant la « Région de l'Est » : Metz, Nancy, Strasbourg, Besançon, Saint-Dié, Belley, Dijon, Langres, Troyes, Châlons-sur-Marne, Reims, Verdun.

S. E. le Nonce Apostolique et la plupart de NN. SS. les Évêques de la Région ont promis d'honorer le Congrès de leur présence et tous les éminents prélats ont accepté dès maintenant la présidence d'honneur du Congrès Régional de Metz.

Des orateurs de marque, comme MM. Bayard (Lille), Collart (Châlons), Gastoué (Paris), Méfray (Sables-d'Olonne) Vandewalle (Roubaix), Bargilliat (Quimper), traiteront des sujets d'actualité pratique ; des prédicateurs éminents : Dom Alardo, Abbé de Clervaux, R. P. Lejosne (Nancy), R. P. Dargent (Reims), orienteront d'une manière plus précise les esprits vers la liturgie. Pour les congressistes d'Alsace et de Lorraine de dialecte, l'Alsace enverra de Strasbourg et de Mulhouse ses meilleurs orateurs.

Lundi de la Pentecôte, 5 juin.

Dès 15 heures, visite de la ville et des monuments de Metz sous la conduite de compétences archéologiques.

20 heures : Réunion solennelle : auditions musicales, présentation des Congressistes de marque, des orateurs, des membres du Bureau Central et du Comité national de l'Association Française de Sainte-Cécile. Discours d'ouverture prononcé par S. G. Mgr Pelt, protecteur du Congrès.

Mardi 6 juin.

8 h. 30 : Messe Pontificale avec homélie liturgique, à la cathédrale.

10 heures : Première séance de travail avec rapports et discussion.

14 h. 30. Réunions particulières de commissions (Maîtres de chapelle, Organistes, Chantres, *Scholæ* féminines, Groupements liturgiques).

17 heures : A la cathédrale : Complies, Sermon liturgique, Salut.

20 heures : Deuxième réunion générale : Discours et auditions.

Mercredi 7 juin.

8 h. 30 : Messe Pontificale et homélie liturgique.

10 heures : Deuxième réunion de travail.

14 h. 30 : Troisième réunion de travail.

16 h. 30 : Troisième réunion générale. Vœux du Congrès.

20 heures : A la Cathédrale : Discours de S. G. Mgr Pelt et salut solennel de clôture.

Jeudi 8 juin.

Visites et excursions archéologiques prévues pour les Congressistes qui en manifesteront le désir.

Cartes de Congressistes : 5 francs. MM. les Ecclésiastiques qui ajouteront 1 franc (6 francs en tout) auront sans autre frais autel et heure assurés pour la célébration de la sainte Messe.

Cartes à prix réduits pour les membres de Chœurs ou *Scholæ* affiliées à l'Œuvre diocésaine de Saint-Chrodegang.

Prix des Chambres par jour (petit déjeûner compris) : 6 ; 10 ; 15 francs.

Prix des repas de midi et du soir (boisson non comprise, mais service compris) : 5 ; 7,50 ; 10 francs.

Insigne du Congrès de Sainte-Cécile à Metz : 2 fr. 50.

Paiement par compte courant chèque postal 4109, Strasbourg au nom de M. N. Roupp.

Secrétariat du Congrès Régional de Metz, 10, rue de la Gendarmerie, Metz.

= On annonce également les *Journées des maîtrises* de Bretagne, qui eurent un si grand succès les deux années précédentes, à Sainte-Anne-d'Auray. Cette année, ces concours aux résultats précieux auront lieu en l'église Saint-Armel, à Ploërmel, le 21 mai, et en l'église Saint-Louis, à Lorient, le 28 mai. Ces journées comprendront une répétition d'ensemble, la grand'messe et les vêpres du jour, un salut, une réunion musicale à la salle paroissiale. M. l'abbé Pirio, maître de chapelle de

la cathédrale de Vannes, est l'inspirateur et le directeur de ces journées.

= On annonce de même une manifestation d'art grégorien à Paris pour le début de mai, par l'union des groupes grégoriens de la capitale. Nous donnerons de plus amples détails dans notre prochain numéro.

De toutes parts, on s'organise. Bravo !

Les Chanteurs Romains à Paris.

La maladie et le décès inopinés du Souverain Pontife Benoît XV avaient rappelé d'urgence à Rome l' « Association Polyphonique Romaine », déjà en route pour Paris, en vue d'auditions dont la capitale et diverses grandes villes de France et de Belgique devaient profiter. Leurs concerts sacrés, annoncés pour les 24 et 25 janvier, ont été remis au mois suivant.

Mais ce ne sont pas, comme l'avait annoncé l'impresario, les chanteurs « de la Chapelle Sixtine » : la société fondée et dirigée par Mgr Casimiri, et affiliée à l'École supérieure de musique sacrée, comprend soixante-dix membres, hommes et enfants, des diverses maîtrises des grandes églises de Rome, parmi lesquels il en est quelques-uns qui, à certaines occasions, prêtent leur concours aux offices de la Sixtine où il est de tradition de faire entendre la chapelle. La valeur de ce groupement choral n'en est pas moindre pour cela ; le succès de leur tournée d'Amérique, il y a deux ans, en est la preuve. Et s'ils ont été rappelés à Rome à l'occasion de la mort du Pape Benoît XV et du Conclave destiné à désigner son successeur, c'est à la fois par préférence, et parce qu'il était matériellement impossible au groupement ordinaire de la Sixtine et aux chantres de Saint-Pierre d'assurer la série d'offices musicaux que représentent de telles cérémonies que les obsèques d'un Pape et le couronnement d'un autre.

Les œuvres annoncées comme devant être interprétées à Paris comprenaient : une messe solennelle de *Requiem*, formée de pièces à cinq voix mixtes, de Palestrina et d'Anerio, chantée à l'église de la Madeleine ; puis, à l'Opéra, une soirée de gala, où, avec divers madrigaux, des motets de Perosi et de Casimiri lui-même, dont la belle écriture et la noble tenue n'étaient pas diminuées par le voisinage des œuvres anciennes des maîtres du même art, les Chanteurs Romains ont placé l'*Exsultate justi*, à 4 v., de Viadana, le *Caligaverunt*, le *Victoria*, le *Velociter* d'O. de Lassus, à 5 v., le *Nigra sum* et le fameux *Exsultate Deo*, à 5 v., de Palestrina, et surtout, les œuvres inédites d'un « hommage » de Palestrina à son maître Firmin Le Bel, et une pièce même de ce dernier, un *Puer natus est* à 6 v., découverts l'un et l'autre par Mgr Casimiri, à la suite de ses découvertes précédentes.

On se rappelle, en effet, que l'éminent maître de chapelle du Latran est en même temps un érudit et un musicologue distingué : ce sont ses recherches qui nous ont enfin révélé le maître de Palestrina, sur qui planait tant d'obscurités et de légendes, le compositeur français Firmin Le Bel.

Les Chanteurs Romains se sont fait entendre aussi, ou étaient annoncés à Bordeaux, Tours, Amiens, Le Havre, Lille, Bruxelles, Anvers, Gand, Liége. Leurs interprétations de musique « a cappella » du XVI[e] siècle ont confirmé l'expression et la vie très grande de ces œuvres, telles tournées des Chanteurs de Saint-Gervais ; on a attaqué l'interprétation de notre regretté fondateur, et, encore maintenant, diverses écoles contestent à ses élèves la manière, qu'ils tiennent de leur maître, de faire exécuter ces pièces ; il faut reconnaître, au contraire, que Bordes était réellement dans la pure tradition italienne de l'exécution véritable de Palestrina et de ses émules.

= Les Concerts d'Orgue que notre éminent confrère M. Georges Jacob a donnés, les quatre mercredis de janvier 1922, dans la salle des Examens du Conservatoire National, représentent une série remarquable d'auditions d'œuvres anciennes et modernes, et mettent en relief la maîtrise de l'organiste, bien connue. Ces exécutions ont aussi montré, hélas ! comme déjà l'an dernier d'autres auditions fameuses, combien les Parisiens dilettanti s'intéressent peu au « roi des instruments ». Lorsque des pièces de ce genre sont exécutées pendant une messe, des *fidèles* y viennent, attirés par cette attraction qui leur fait préférer cette forme d'offices à d'autres. Mais qu'un organiste du plus grand talent fasse entendre en concert une série de chefs-d'œuvre admirables, il n'y a jamais assez de *musiciens* pour remplir la salle.

On va écouter un orchestre, un quatuor ; des virtuoses du violon ou du piano font salle comble : pourquoi, chez nous, l'orgue n'a-t-il pas le même succès ?

On se satisfait, sans doute, d'en entendre à l'église, mais on ne prendra pas de billets payants pour en applaudir au concert.

Cependant, un maître organiste, comme l'est M. Georges Jacob, ne peut produire à l'église les mille faces d'un talent varié, ni donner les œuvres aux divers aspects que les maîtres compositeurs ont laissées en tout genre pour l'orgue, et qui, justement, n'ont pas été, pour beaucoup, faites pour le service cultuel. Même nombre de pièces d'orgue écrites sur des thèmes religieux sont trop longues, ou de formes trop inaccoutumées pour être données à l'église.

Aussi, peut-on regretter que chez nous, les beaux Concerts d'Orgue n'obtiennent pas un plus grand succès.

Voici les pièces groupées harmonieusement par M. Georges Jacob dans ses quatre beaux récitals :

1[er] Récital : *Canzona* de A. Gabrieli ; *les Cloches* de Le Bègue ; *Prélude* de Marchand ; J.-S. Bach, chorals *De profundis* et *Orne-toi, chère âme* ; Prélude et fugue en *ré* majeur ; Hændel, *Adagio* et *Allegro* du Concert en *ré* mineur ; César Franck. *Grande pièce symphonique* ; Guilmant, *Minuetto* de la 4[e] sonate, *final* de la 1[re] sonate, *invocation* en *si* b ;

2[e] Récital : Cl. Merulo, *Toccata* du 3[e] ton ; de Grigny, *Récit* de Tierce en taille ; Dandrieu, *Muzète* ; J.-S. Bach, chorals *Je crois en un seul Dieu* et *O homme, pleure tes péchés* ; fantaisie et fugue en *sol* min. ; W.-Fr. Bach, *Largo* et *final* du Concert

en *ré* mineur ; C. Franck, *Prélude, Fugue et variation* ; Saint-Saëns, *3e rhapsodie bretonne* ; Widor, *5e symphonie.*

3e Récital : Frescobaldi, *Capriccio Pastorale* ; Pachelbel, choral de Noël ; Clérambault, *Prélude* ; J.-S. Bach, chorals *En toi est la joie* et *Veni redemptor gentium* ; *Prélude* et *fugue* en *mi* bémol ; Mendelssohn, *Prélude* en *sol* majeur ; C. Franck, *Pastorale* ; Paul Hillemacher, *Prélude* en *ré* majeur ; Th. Dubois, *In paradisum* et *Fiat lux* ; Ch. Tournemire, *Adagio* ; Louis Vierne, *Choral* et *Cantabile* de la 2e symphonie, *Allegro vivace* et *final* de la 1re symphonie.

4e Récital : Couperin (de Crouilly), *Benedictus* ; Buxtehude, *Fugue* en *ut* majeur ; Daquin, *Noël* en musette ; J.-S. Bach, chorals *C'est un rempart que notre Dieu* et *Lève-toi, la voix appelle*, Toccata et fugue en *ré* min. ; Schumann, *Etude* n° 6 (pour piano à pédales) ; C. Franck, *3e choral* ; Georges Jacob, *Symphonie* ; Marcel Dupré, *Prélude* et *fugue* en *fa* min. ; Alex. Cellier, *Etude* ; Joseph Bonnet, *Rhapsodie catalane.*

Tel est l'ensemble des formidables programmes que M. Georges Jacob n'a pas craint de présenter à un public averti et sélectionné. Le maître Louis Vierne avait écrit pour cet ensemble une belle préface et les annotations voulues qui expliquaient chacune des pièces exécutées.

Tours. — *Le monument de Charles Bordes.* — Le moment approche où le Comité de Tours pense pouvoir fixer la date d'inauguration du monument élevé sur la tombe du regretté apôtre de la musique d'autrefois. Un buste en bronze, confié à une femme sculpteur de talent, Mme Suzanne Van de Velde-Villot, fait revivre complètement, nous dit-on, l'aimable physionomie du fondateur de tant de *Scholæ.*

Pour ceux et celles qui désireraient souscrire, on peut s'adresser à Mme la comtesse Ruffin, secrétaire générale, 41, place Gaston-Pailhou, à Tours, ou à M. Pierre Duchâteau, trésorier, Banque Dutilleul, 10, rue Richelieu, à Tours.

= Signalons les belles exécutions de musique d'église données, à l'occasion du VIIe centenaire de saint Dominique, dans les églises de Saint-Dominique et de Notre-Dame du Rosaire, sous la direction de MM. d'Argœuves et Tremblay ; chants grégoriens, motets de Vittoria et de Palestrina, chœurs de Bach et de Haendel, de Franck et de d'Indy, formaient la substance de ces belles auditions.

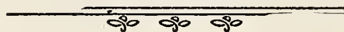
= Le 23 février, la société *Laus Deo* donnait à Saint-Philippe-du-Roule sa réunion annuelle. Sous la direction de Mlle Brodu, avec M. de Vallombrosa à l'orgue, on entendit, excellemment interprétés, des proses du moyen âge, des motets de Vittoria, Nanini et de Sévérac, un beau choral de Bach.

Pau. — La vaillante Association du Sacré-Cœur a repris cet hiver le cours de ses conférences-auditions si goûtées et si suivies. En décembre, le R. P. Euxèbre Clop, consulteur de la S. Congrégation des Rites et l'un des membres de la Commission du chant ; en janvier, Mlle Mad. Lebègue, l'apôtre des *Scholæ* féminines, ont tour à tour parlé du chant grégorien, de la polyphonie ancienne et moderne, du cantique populaire, avec la plus grande autorité et le plus grand succès.

*

Manchester. — Nous sommes vraiment en retard, sans qu'il y ait de notre faute, et nous prions les lecteurs de nous en excuser, pour commémorer les beaux récitals de musique religieuse française donnés en décembre à l'Albert-Hall de Manchester par M. et Mme Maurice Tremblay et M. Auguste Bernard.

Tour à tour, l'école française ancienne et moderne de chant religieux et d'orgue, du XVIe siècle au XXe, avec quelques emprunts à Bach, à Haendel, à Schutz, à W.-H. Thorley, ont montré aux auditeurs l'excellence de nos compositeurs ou comment nos artistes interprétaient les grands maîtres classiques et étrangers. M. et Mme Tremblay avaient eu l'ingénieuse idée de donner en chacun de leurs concerts des pièces grégoriennes qui eussent du lien de tonalité, de motifs, de style avec les autres morceaux exécutés. Ce fut une suite de très beaux succès, dont témoignent les journaux et les revues de Manchester, pour l'art français et ses excellents interprètes.



Glanes et critiques. — *A Propos des litanies et de la fête du Sacré Cœur.* Un bulletin religieux, parlant des Litanies du Sacré Cœur, disait récemment que les premières de ces litanies, — quant au texte — « semblent avoir été composées par la sœur Joly, de la Visitation de Dijon, vers l'année 1686 ». C'est une erreur : l'origine de cette prière remonte plus haut, à l'apôtre même du culte public du Sacré Cœur en France, le Bx Jean Eudes, et d'après des invocations dues à la première religieuse qui eut des « Révélations » du Sacré Cœur, sainte Gertrude (XIIIe siècle). On ne saurait trop répéter en effet que ce culte ne date point, comme on le dit communément, de la fin du XVIIe siècle, puisque les plus anciennes hymnes connues, en l'honneur du Sacré Cœur, remontent, en Allemagne, au XIIIe siècle ; chez nous, ce culte est plus récent, mais c'est aussi en France que, pour la première fois, on eut office liturgique et messe du Sacré Cœur, au cours du XVIIe siècle, grâce au Bx Eudes.

A Montmartre, on célébra cette fête dès 1672 ou 1673 : il est bon de le rappeler au moment où tombe le centenaire de la célébration obligatoire de la Fête du Sacré Cœur de Jésus dans toutes les églises et chapelles du diocèse de Paris (avril 1822).





Histoire de l'Orgue du Panthéon

Construit par suite d'un vœu de Louis XV, pour remplacer l'antique église Sainte-Geneviève [1], le vaste édifice auquel était réservé le même vocable, avait reçu, dès les premières années de la Révolution, une affectation tout autre. A la mort de Mirabeau, en 1791, Pastoret proposa des funérailles nationales. Le directoire départemental soumit à l'Assemblée Constituante des vues tendant à faire servir l'église à la sépulture des grands hommes. En 1792, on donna suite aux projets de transformation. Successivement les honneurs du Panthéon furent votés pour Voltaire, J.-J. Rousseau, Marat, Bara et Viala. Afin de rehausser l'éclat de ces cérémonies purement laïques, il était assez naturel d'y associer la musique. On songea même à y employer l'orgue [2].

Déjà cet instrument avait servi, dans les fêtes patriotiques données en plein air, à soutenir la voix des chœurs, par exemple, le 14 juillet 1790, à la fête de la Fédération, au Champ-de-Mars. Pour celle du 10 août 1793, célébrant la Constitution républicaine, le facteur A. J. Somer avait été chargé de placer *cinq* orgues sur des estrades, Place de la Révolution (aujourd'hui : de la Concorde) et Place de la Fédération, au Champ-de-Mars. C'était des instruments de petites dimensions, choisis parmi les orgues de couvents ou même d'appartements. Furent désignés d'abord ceux des Pères de la Merci, rue du Chaume (aujourd'hui : *des Archives*), des hôpitaux Sainte-Catherine et de la Trinité, situés tous les deux rue Saint-Denis et des Filles du Saint-Sacrement, rue Saint-Louis, au Marais [3]. On dut renoncer à se servir de ce dernier qui

1. D'après les devis du plan primitif proposé par l'architecte Soufflot, cette église devait avoir un orgue. La dépense prévue était de 36.000 livres. Quatremère de Quincy le rappelle dans son mémoire imprimé de 1791 sur la destination du Panthéon. L'intention première des Génovéfains était d'ailleurs de transférer l'orgue de l'ancienne église dans la nouvelle, ainsi que la châsse de la sainte, le lutrin, le jubé et ses bas-reliefs, etc. (Mémoire non signé, de 1755, aux Archives nationales dans O [1] 1694.)

2. Dans le rapport de Lakanal à la Convention, du 29 fructidor an II, sur le transfert au Panthéon des cendres de J.-J. Rousseau, il est dit, à propos de la partie musicale de la cérémonie, que « à l'entrée du cortège, le citoyen Séjan touchera de l'orgue ».

3. Demande du citoyen Hubert architecte et commissaire pour la fête de la Réunion en date du 30 juillet 1793, visée par le peintre Louis David, membre du Comité d'Inst. publique (Arch. Nat. F [4] 2090).

était très probablement en mauvais état, et Somer se contenta de déménager les trois premiers, d'y joindre celui qui avait été « séquestré avec les biens de l'envoyé de Danemark » et d'en prêter un autre qui lui appartenait. Il les fit démonter par ses ouvriers ; trois instruments furent déposés en l'église de l'Ecole militaire, proche du Champ-de-Mars, puis remontés en face de l'autel de la Patrie. Les deux autres, apportés dans une salle auprès de la place de la Révolution, furent remontés à côté de la statue de la Liberté. Après la cérémonie où ils furent joués par Séjan, Desprès, Méreaux père et fils [1], ils furent redémontés, réintégrés dans les locaux d'où ils provenaient et remontés « par les soins de quatre artistes [2] ».

Le 29 floréal an II, le Comité de Salut Public décida qu'à l'occasion de la fête en l'honneur de Bara et de Viala, projetée pour le 30 prairial au Panthéon, on porterait dans le monument un orgue destiné à remplir le même office ; il serait prélevé parmi ceux provenant des chapelles de couvents fermées.

« On se contentera provisoirement, dit la décision, de l'orgue des Bénédictins anglais de la rue Saint-Jacques (3) ; mais, après la cérémonie, on y établira celui des Jacobins de la rue Saint-Dominique (4). » D'après cet arrêté, la commission des Travaux publics, chargée de l'exécution, devait fournir les fonds nécessaires à ce déplacement.

C'est ainsi que l'orgue des Bénédictins anglais, démonté, fut installé au Panthéon par les soins du facteur Somer. On dut trouver qu'il n'y produisait pas un bon effet car, à la suite d'une plainte de l'organiste Séjan, deux membres de la Commission temporaire des Arts, Bruni et Launoy, furent chargés de se prononcer sur l'emplacement de cet orgue, d'abord fixé au-dessus de la porte principale et d'examiner s'il ne pourrait être changé. Séjan proposait de l'introduire dans une des petites tribunes, afin qu'il fût plus rapproché du centre de l'édifice. Dans leur rapport, lu à la séance du 10 vendémiaire an III, les commissaires disent s'être rencontrés là avec le citoyen Séjan et le facteur Somer, qui, par un arrêté du Comité de Salut public, du 29 floréal an II, avait été chargé du déplacement de ce petit orgue que remplacerait celui des Jaco-

1. Nicolas Séjan, organiste de Saint-André-des-Arts, de Saint-Séverin, de Saint-Sulpice et l'un des quatre de Notre-Dame ; Desprès, organiste de Saint-Merry, Saint-Nicolas-des-Champs, et du Saint-Sépulcre ; Méreaux père, organiste de Saint-Sauveur et des Petits-Augustins ; Méreaux fils tenait l'orgue du culte réformé à Saint-Louis du Louvre.

2. Ces détails, donnés en partie par M. Constant Pierre, dans sa notice sur l'*Hôtel des Menus*, rue Bergère, sont tirés d'un mémoire de 2324 livres encore dues à Somer, pour ses frais, arrêté par Hubert le 15 nivôse an II (Arch. Nat. F⁴ 2090).

3. Les Bénédictins de Saint-Edmond ; leur couvent est devenu l'asile de la *Schola Cantorum*, 269, rue Saint-Jacques, et leur église, coupée en deux dans la hauteur, la salle de concert.

4. Leur église est devenue la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin.

5. Le 5 vendémiaire an III (26 septembre 1794). Arch. Nat. F¹⁷. 1319 et *Procès-verbaux du Comité d'Instruction publique*, du vendémiaire an III (Rég. A F* II 32).

6. Né à Coni (Piémont) en 1759, Brun (A. B.) était violoniste, compositeur et chef d'orchestre.

bins de la rue Saint-Dominique dont les proportions convenaient davantage à la magnificence du lieu [1].

« Il n'y a aucun inconvénient, opinaient Bruni et Launoy, au déplacement demandé. La tribune qui le portera a toute la solidité convenable. Nous avons seulement indiqué celle qui est adossée à un des piliers du monument, afin qu'à l'imitation de la manière dont sont placés les orgues dans les temples d'Italie, on jouisse des sons de cet instrument, sans en avoir la vue, ce qui produit un très bon effet. »

« On pourrait aussi, ajoutent-ils, en placer un autre à la tribune opposée, ce qui, lors des fêtes nationales, rendrait un effet imposant. Les citoyens Séjan et Somer ont paru goûter cette proposition et l'ont adoptée. »

Le 27 vendémiaire, la Commission des Travaux publics [2] accusait réception, à la Commission temporaire des Arts, d'une ampliation de ce rapport. Sa réponse fut lue à la séance du 1er brumaire [3]. L'exécution de la mesure projetée en l'an II pour le transfert au Panthéon de l'orgue des Jacobins *de la rue de Bàcq* [4], eut lieu, nous le savons par une pièce d'archives datée du 6 messidor an IV sur laquelle est inscrit l'instrument avec cette observation : « orgue démonté et *déposé au Panthéon* ». Son installation était d'autant plus nécessaire que l'orgue qui l'avait précédé dans ce local était « réclamé par Robert-Aug. Keller, économe et administrateur de la maison des Bénédictins anglais, rue Jacques ». Il n'obtint d'ailleurs pas satisfaction et cet orgue périt comme bien d'autres.

Sur la demande du Comité d'*Agriculture et des Arts* [5] qu'il ne faut pas confondre avec la Commission temporaire des Arts, les sections d'Architecture et de Musique de cette dernière commission furent invitées à faire un rapport sur le modèle d'orgue à établir au Panthéon et à se concerter à cet effet avec le physicien Charles et l'organiste Balbâtre [6]. Le 20 pluviôse, elle renvoyait au comité d'Instruction publique un rapport de Rousseau [7], Charles et Launoy, « sur les moyens de donner à l'orgue du Panthéon tout l'éclat et l'effet dont il est susceptible ». Puis, cinq jours après, elle lui soumettait le devis d'un orgue proposé par les organistes Séjan et Balbâtre pour être placé au Panthéon français. Appelés le 30 pluviôse à fournir leur explications, Mollard [8] et F. Rousseau adoptaient le plan de ces deux artistes. Ce plan consistait

1. On avait d'abord songé à l'orgue de Saint-Sulpice (voir un arrêté du Comité d'Instruction publique, du 13 vend. an III (AF * II, 32).
2. Sa lettre est dans F 17 1248.
3. F 17 1319.
4. Livré en 1773 par le célèbre facteur F. Henri Clicquot, et logé dans un buffet exécuté par le menuisier Buteux, cet orgue de 16 pieds, avec positif de 8 pieds, était déclaré par Thiéry, dans son *Guide des voyageurs dans Paris*, de 1786, « magnifique et bon ». Voir Louis Cornudet : *Histoire de la paroisse Saint-Thomas-d'Aquin*, 1 vol. in-8°, Paris, 1913.
5. Ses attributions, très différentes, étaient définies par la loi du 12 germ. an II, art. 17. La Commission des Arts était divisée en plusieurs sections qui se partageaient l'examen des questions relatives aux monuments, tableaux, etc.
6. Séance du 15 pluviôse an III (F 17 1319). Balbâtre était organiste de Saint-Roch.
7. Fr. Rousseau était un violoncelliste qui faisait partie de la section de musique.
8. Ingénieur ; devint directeur du Conservatoire des Arts et Métiers et par la suite membre de l'Institut.

**

à utiliser l'orgue des Jacobins de la rue Saint-Dominique en y adaptant les soufflets de l'orgue de Saint-Séverin et les bourdons de celui des Cordeliers, démontés l'un et l'autre et déclarés «bons pour la refonte ». Les rapporteurs évitaient de se prononcer sur les frais de l'opération, l'évaluation étant plutôt l'affaire d'un facteur d'orgues. Ils étaient d'avis de lui laisser carte blanche et de s'en remettre à sa conscience professionnelle.

Quant au projet soumis par le citoyen Talamona, « figuriste », la dépense qu'il comportait pouvait être évaluée à 25.150 livres en ce qui concerne la rétribution de cet artiste ; 12.280 livres pour la menuiserie à fournir par Susse, enfin 27.900 livres pour le travail du facteur, soit en tout 65.330 livres, donc plus du double du prix prévu dans les devis de Soufflot ! A leurs conclusions, Mollard et Rousseau joignaient un projet d'arrêté tendant à autoriser la mise en place d'un « grand 16 pieds », décoré suivant le plan proposé par Balbâtre et Séjan [1].

Le rapport fut renvoyé le 5 ventôse à la Commision temporaire des Arts ; le 10, les sections de Physique et de Mécanique étaient chargées d'examiner le devis de cet orgue.

Il semble résulter des pièces d'archives que ce devis se trouvait en concurrence avec celui qui avait été présenté par le facteur Somer, « 177, faubourg Martin », pour le montage, au Panthéon, dans un décor nouveau, de l'orgue de Saint-Thomas-d'Aquin [2], car les dossiers des bâtiments civils contiennent un rapport de l'architecte Soufflot, daté du 25 frimaire an III, sur le modèle du buffet d'orgue proposépar le facteur ; il exprime l'avis que ce modèle répond à la magnificence du monument [3].

Or ce modèle avait été pétri en terre, d'après un dessin préalablement soumis au Comité d'Instruction publique par un jeune sculpteur nommé Talamona. C'est à lui que fait allusion le rapport du 30 pluviôse. Ce qui est certain, c'est qu'à la date du 29 germinal an III (18 avril 1795), la Commission des Arts envoyait au Comité d'Instruction publique le rapport de Mollard et de F. Rousseau, sur l'orgue à établir au Panthéon [4]. Leur exposé concluait au transfert de celui des Jacobins Saint-Dominique et à sa transformation en un grand 16 pieds qui, selon le vœu des experts, serait « le plus complet des instruments de ce genre ».

Il est à présumer que le Comité hésita devant la dépense et craignit de se trouver entraîné à des frais trop élevés, ainsi qu'il arrive souvent dans la construction des grandes orgues où les chiffres prévus

1. Texte avec annotations dans F [17] 1274.

2. Peut-être ces deux projets distincts procédaient-ils d'un premier projet élaboré en commun par Somer et N. Séjan, car, le 4 pluviôse an III, avait été lue, au Comité d'Instruction publique, une lettre de Séjan et de Somer relative à l'établissement d'un buffet d'orgue au Panthéon, approuvée par l'architecte Soufflot fils. *Procès-verbaux du Comité*, tome V, page 445.

3. F. [13] 909.

4. *Procès-verbaux de la Commission temporaire des Arts* publiés par M. Louis Tuetey, tome II.

au devis sont dépassés. L'affaire paraît en être restée là en ce qui concerne le projet Balbâtre-Séjan. Mais nous savons que le projet Somer-Talamona, après avoir été agréé, fut « enterré pendant cinq ans, par faute de moyens ». Somer le rappelle dans sa pétition du 8 pluviôse an VII, au ministre de l'Intérieur François (de Neufchâteau). En effet, le sculpteur, las d'attendre, réclamait de l'Etat « ou l'exécution ou le paiement de ces frais [1] ».

Correspondance active avec le département de l'Intérieur : le 25 brumaire, le chef de la 3e division de ce ministère reconnaît qu'il y a, dans ses bureaux, un modèle en cire du buffet exécuté par le citoyen Talamona. Il l'a mis à la disposition de Ginguené, qui déclare l'avoir reçu, ainsi que l'indique une note en marge, datée du 12 ventôse, sur une lettre du 8. La réclamation de Talamona eut sans doute une suite favorable car, dans sa pétition, Somer rappelle que cet artiste a produit un mémoire et qu'il *a été payé*. Donc il lui semble équitable de l'être aussi de ses débours. Il soumet un mémoire de 1415 l. 50, et en réclame le règlement. Consulté par le ministre le 3 nivôse an VII, le Conseil des Bâtiments civils conclut, le 18 ventôse, au paiement de la dette contractée vis-à-vis du facteur Somer. Toutefois, le mémoire de celui-ci avait été réduit par l'inspecteur des Bâtiments civils Lucquin, le 12 pluviôse, à 1175 l. 05 centimes, «en valeur métallique ».

Ainsi avorta, « par faute de moyens », le projet grandiose de l'orgue du Panthéon. Mais le manque de fonds ne fut peut-être pas la seule cause de cet avortement. En effet, les nombreux mémoires scientifiques publiés pendant la construction ou la transformation de l'énorme édifice laïcisé, témoignent que la solidité de la coupole centrale fut extrêmement contestée. Architectes et ingénieurs discutèrent passionnément avec chiffres, formules d'algèbre et figures géométriques à l'appui de leurs théories, sur le jeu des matériaux employés par Soufflot, sur la charge des piliers et leur capacité de résistance, sur la nécessité et les moyens de les renforcer utilement [2]. Des tassements, des éclatements de pierres s'étaient produits dès 1776 ; le *ragréement* des murailles, opéré en vue de faire disparaître les emblèmes religieux [3], avait encore contribué à provoquer les éclats. En cas d'effondrement, la partie la plus menacée était la croisée du transept. Or, cet emplacement, proposé par Balbâtre et Séjan pour les deux orgues symétriques, aurait exposé ceux-ci au plus grand péril... Près de dix ans se passèrent en enquêtes, contre-enquêtes administratives et en travaux de consolidation, exécutés finalement suivant le plan de Rondelet. La question de l'orgue devenait secondaire. Cet architecte n'en parle même pas dans sa *Description du Panthéon*, publiée en 1804.

1. Lettre de Ginguené, directeur général de l'Instruction publique, du 16 brumaire an V (F 13 1935).
2. Voir les dissertations imprimées de Patte, Viel, Gauthey, Girault, Vaudoyer, Rondelet.
3. Le rapport de Quatremère de Quincy, daté du 2e jour du second mois de l'an II, imprimé par les soins du département de Paris, énumère les transformations apportées à la décoration du monument.

L'Empire était fait. Napoléon rendit l'édifice au culte en 1806, mais en lui laissant son caractère national[1]. Ce caractère lui fut enlevé en 1823, sous la Restauration. Laïcisée de nouveau par une ordonnance du 26 août 1830, l'église Sainte-Geneviève devint, en 1851, le siège d'un chapitre de chanoines. C'est alors seulement qu'un orgue y fut installé par Cavaillé-Coll (1852).

*
* *

Peut-être le projet conçu par le Comité d'Instruction publique, de doter le Panthéon d'un orgue monumental, divulgué en province, inspira-t-il, en 1796, le vœu formé par les trois experts commis par le Département en vue d'examiner « l'état des buffets d'orgue appartenant à la République dans la commune de Toulouse [2] » et qui tendait à conserver l'un des meilleurs et des plus beaux, celui des Cordeliers, pour être « attribué à une autre église » ou placé sur une tribune, construite exprès dans ce but, aux frais de la nation, dans le « Musée national toulousain. Par ce dernier moyen, conclut le procès-verbal [3], le public jouirait de son bel effet quant à l'*œuil* (*sic*) et elle flatterait agréablement son oreille. Les organistes célèbres qui passeraient dans cette commune, se *fairaient* (*sic*) un plaisir de se faire entendre sur cet excellent instrument dont le Public jouirait doublement quatre fois par décade ».

Malheureusement, il ne fut pas donné suite à ce vœu par la municipalité, et si, de nos jours, le couvent des Cordeliers est devenu le Musée des Beaux-Arts de Toulouse, l'orgue n'y a pas pris la place qu'il méritait.

Georges Servières.

1. Décret du 26 février 1806.

2. L'un était un facteur d'orgues du Midi, nommé J. B. Micot, l'autre le menuisier, Jacques Belin, le troisième l'architecte François Cammas.

3. Proces-verbal du 7 prairial an IV, tiré des archives du Donjon, à Toulouse (GG.[1] Culte catholique), par M. Th. Puget, facteur d'orgues en cette ville, qui a eu l'obligeance de me le communiquer. Je lui en exprime tous mes remerciements.





La leçon des vieilles Eglises

Nous avons la bonne fortune d'offrir à nos lecteurs le début d'une série d'études remarquables dues à l'éminent archéologue M. l'abbé Abel Favre, sur *La leçon des vieilles églises*. Nous remercions l'érudit artiste de bien vouloir collaborer ainsi à notre œuvre, et demeurons persuadés que ces belles études auront le plus grand succès.

L'archéologie, limitée à la seule science historique, ne remplit pas pleinement son but. Il y manque un complément d'esthétique qui tire de cette connaissance des choses mortes ce qui peut encore servir à la vie présente. Un certain humanisme, mêlant tradition et progrès, est nécessaire là comme en matière littéraire. L'écrivain d'art n'est donc pas au bout de son mandat, quand il a fixé l'âge d'un monument, expliqué la technique de son auteur, reconnu sa place exacte dans l'évolution générale. Il lui reste à en tirer une leçon de choses. D'historien il doit se muer en esthéticien, ou, si l'on veut, en praticien moderne qui, d'une solution ancienne confrontée avec les problèmes présents, cherche à tirer un enseignement profitable, applicable à la production du jour.

Nos livres d'art les plus savants ont tous cette lacune. Œuvre d'historiens plutôt que d'artistes, — et les deux sont nécessaires, — ils n'étudient les réalisations anciennes qu'à titre de problèmes historiques, et s'ils en analysent la beauté, ce n'est qu'en dilettantes désireux de jouir du chef-d'œuvre ancien comme d'un fruit mûr. Comprise ainsi, l'étude intime de nos vieilles églises au point de vue « formel », loin de réaliser ou de favoriser ce que j'énonce ici, s'y oppose au contraire. L'admiration devient facilement stérilisante sans son condiment critique. Elle pèse alors comme un poids mort sur l'invention du jour et l'étouffe, au nom d'une tradition qui n'est plus que du formalisme.

Tradition et progrès ne s'opposent cependant pas. Au contraire. Ils se complètent, se corrigent l'un l'autre, s'harmonisent dans un perpétuel devenir, se fondent même l'un dans l'autre au point qu'on ne peut les distinguer. Car la tradition, c'est du progrès cristallisé, et le progrès, c'est de la tradition en évolution. D'où il suit qu'il ne faut garder de la tradition que ce qui est vivant, et du progrès que ce qui est viable. La tradition morte est à rejeter comme le progrès mort-né. Le genre même de ces deux notions indique leur rôle. L'une est femme et doit garder ; l'autre est homme et doit trouver.

Un livre où l'on essayerait de faire rentrer cette préoccupation de la vie présente dans l'étude du passé mort, comblerait une lacune. Je voudrais ici donner un exemple de cette confrontation et du profit qu'on en peut tirer. L'archéologie lui servira de simple support : elle sera surtout une étude directe et intime des monuments.

Ceux-ci, quand ils sont des chefs-d'œuvre, contiennent une leçon éternelle de goût, de mesure et de sincérité. Il sort d'eux une voix, écho de celle d'Athéna qui parle encore au Parthénon ruiné. Notre devoir de modernes est de l'entendre et de l'écouter.

Quelle est la leçon de Saint-Front de Périgueux, de Saint-Pierre d'Angoulême, c'est-à-dire de nos églises à coupoles du Sud-Ouest ? Abadie l'a-t-il comprise quand il a bâti le Sacré-Cœur de Montmartre ?

Quelle est la leçon de Vézelay, c'est-à-dire de nos églises romanes, et ceux qui sont retournés au roman, comme Baussan à Fourvières, l'ont-ils comprise ?

Quelle est la leçon de Notre-Dame de Paris, de la Sainte-Chapelle, et ceux qui ont fait du gothique à l'époque moderne, l'ont-ils bien entendue ?

Quelle est la leçon du flamboyant ? Et quels sont ceux qui de nos jours l'ont vraiment appliquée ?

Quelle est la leçon que nous donne l'admirable Mansart à la chapelle de Versailles et dans le dôme des Invalides ? Les architectes qui, sous couleur de classicisme, perpétuent l'apparence de ces monuments du XVIIe siècle (il y en a d'égaux au XVIIIe) sont-ils les fidèles transmetteurs d'une pensée traditionnelle classique ?

On voit le sens de cette étude. Elle ne se base pas sur des archives, des documents nouveaux, ni non plus sur des livres patiemment consultés, mais sur l'esthétique rationnelle, autrement dit sur la sagesse et la raison.

I

Saint-Front de Périgueux.

Saint-Front de Périgueux est la plus importante des 43 églises à coupoles sur pendentifs qui furent bâties par notre école romane du Sud-Ouest au XIIe siècle. Il est donc juste de lui attribuer ici le rôle de porte-parole dans le débat que nous instituons. Avant de lui demander son avis, et de la confronter avec sa fille moderne qu'est la basilique du Vœu National à Montmartre, il nous faut dire, à titre de renseignements préliminaires, son plan, son âge, autrement dit la date de sa construction, et son origine. Ceci est de l'Archéologie.

1. Plan. Saint-Front est une église cruciforme, voûtée de cinq coupoles semblables formant une croix à branches égales. Une coupole occupe le centre et les quatre autres forment les bras de la croix. Une abside semi-circulaire la termine à l'orient, et elle est flanquée d'un porche du côté nord. Un clocher isolé se dresse à l'ouest du monument. Chaque coupole repose sur quatre piliers dont l'intérieur est évidé. Les reins

des voûtes supportent directement la toiture, sans intermédiaire de combles, ni de toits. Ces quelques mots suffiraient si Saint-Front nous était parvenu intact, et s'il n'y avait pas la restauration de 1852-1883, mais il y a Abadie. De lui sont l'abside, le porche, le dédoublement des voûtes, la toiture dallée, les clochetons, et une part des coupoles puisqu'il les a reconstruites. Ici restauration équivaut à reconstruction.

2° Date. D'après l'enseignement courant de l'Ecole des Chartes représenté par R. de Lasteyrie, C. Enlart et J. Brutails, Saint-Front de Périgueux a été bâti après l'incendie de 1120, qui, au dire de la *Chronique des chapelains de Périgueux* (texte latin de 1182), détruisit le vieux Saint-Front à charpente dont les ruines sont encore visibles en avant du clocher [1].

Une monographie récente y contredit et réclame pour le Saint-Front à coupoles la date de 1047 que l'enseignement officiel applique au vieux Saint-Front à charpente [2]. Cette contradiction peut être étayée de deux autres relatives à la Madeleine de Vézelay, car un même texte de chronique latine réunit ces deux églises pour un identique incendie survenu en 1120 : la monographie de Ch. Porée et l'article de Kinsley Porfer affirment donc implicitement la même date [3].

3° Origine. D'après l'opinion courante, répétée par tous les livres ordinaires, mais qui remonte en fait à Viollet le Duc, Saint-Front serait une œuvre byzantine. La filiation serait : Saints-Apôtres de Constantinople, — Saint-Marc de Venise, — Saint-Front de Périgueux [4]. D'après C. Enlart répété par Ch. Diehl, Saint-Front proviendrait des églises de Chypre comme Saint-Barnabé, Sainte-Croix, Larnaca, Peristerona, Hieroskypos: églises byzantines dont les coupoles, au lieu d'être en briques comme celles de Constantinople et de Venise, sont en pierre comme celles du Périgord [5]. Enfin, d'après R. de Lasteyrie (*op. cit.*), Saint-Front ne devrait rien à l'orient et n'aurait rien de byzantin : ce serait une église romane d'origine purement française.

Conclusion : Nous ne savons pas. La solution de la question nous échappe. Nous ignorons l'origine et la filiation des coupoles ; une incertitude plane sur les églises de Chypre qui pourraient bien être postérieures aux nôtres ; celles-ci sont antérieures à Saint-Marc de Venise ; et cependant la croyance à une école autochtone soulève bien des difficultés. Réduits au doute comme historiens, raisonnons donc en architectes. Ici, nous abordons proprement la question.

1. R. de Lasteyrie : *L'architecture religieuse en France à l'époque romane.* — C. Enlant : *Manuel d'archéologie française.* — J. Brutails, dans le *Bulletin monumental*, 1895.

2. J. Roux : *la Basilique Saint-Front de Périgueux*, 1920.

3. Ch. Porée : *l'Abbaye de Vézelay.* — Kinsley Porter, dans *Gazette des B. A.*, août 1920.

4. Viollet le Duc : *Dictionnaire raisonné de l'architecture française.*

5. Ch. Diehl : *Manuel d'Art byzantin.*

*
* *

Pourquoi a-t-on élevé des coupoles en France au XIIe siècle ? Que faut-il retenir de ces essais ?

L'abandon des charpentes et l'adoption de la voûte avaient amené dans nos églises, au XIe siècle, une diminution de largeur et un rétrécissement de l'espace contre lequel luttaient vainement nos constructeurs. La nef centrale encombrée par les multiples supports des collatéraux n'atteignait en largeur que huit mètres au plus, et les collatéraux étaient réduits à de simples couloirs. Une aspiration commune à tous poussait les architectes à rechercher plus de largeur et plus d'espace. On voulait retrouver l'ampleur perdue des anciennes basiliques. Or, aucun des systèmes de voûtement connus ne permettait d'atteindre ce résultat. On n'en connaissait que deux, avec des variantes : la voûte en berceau et la voûte d'arêtes, tous deux appris des Romains. L'un comme l'autre avait des poussées telles que l'on ne savait comment équilibrer le monument dès qu'on l'agrandissait. Avec huit mètres, on s'en tirait par des éperons ou contreforts, quand les collatéraux ne jouaient pas eux-mêmes ce rôle. Au-dessus, l'architecte s'avouait impuissant.

La Bourgogne avait bien essayé d'y arriver avec la voûte d'arêtes, élargissant celle-ci jusqu'à lui donner quatorze mètres de portée, mais elle avait échoué. La nef de Cluny s'était écroulée à peine construite, et la nef de Vézelay n'avait échappé au désastre que grâce à des tirants de fer remplacés plus tard par des arc-boutants. Encore aujourd'hui on peut constater la rupture des claveaux avec la déformation des arcs, et il reste des témoins des anciens tirants de fer. Aussi cette hardiesse irréfléchie de l'école bourguignonne n'avait trouvé nulle part des imitateurs. Pour que la tentative réussît, il aurait fallu, en plus des formerets, des arcs-boutants ; or, ceux-ci ne devaient être inventés qu'au milieu XIIe siècle, vers 1160.

La poussée des voûtes étant le tourment des architectes, et les deux voûtes connues ayant une trop grande poussée qu'on ne savait comment neutraliser, que faire ? Il n'y avait qu'un moyen : la coupole.

Seule, la coupole ou voûte hémisphérique permettait de voûter en toute sécurité de larges espaces, parce qu'elle ne pousse pas les murs et qu'elle peut être bâtie par tranches sans échafaudages [1].

De fait, on est arrivé à un certain résultat : 11 mètres pour Saint-Pierre d'Angoulême, 11 mètres 50 pour Saint-Avit-Sénieur, 15 mètres pour la cathédrale de Cahors. Ce résultat représente la plus grande des solutions romanes. Mais en fait, qu'est-ce à côté des 31 mètres de Sainte-Sophie de Constantinople ? Un échec. Saint-Front de Périgueux est donc le résultat d'une tentative avortée.

Pourquoi a-t-on échoué ? Parce qu'on a voulu unir la coupole à l'arc brisé (*vulgo* ogive) au lieu de garder l'arc en plein centre, et parce qu'on a exécuté la coupole en pierre au lieu de la brique employée par

1. M. Dansac, dans *Guide du Congrès Archéologique d'Angoulême* en 1912.

les Byzantins. La première erreur a amené la gauchissement des arcs qui a dérouté nos architectes au tracé des épures ; la seconde a amené des difficultés de stéréotomie dont on ne s'est pas tiré.

Aussi qu'est-il arrivé ? Nos maîtres d'œuvre du Sud-Ouest délaissèrent la coupole dès le XIIe siècle pour la croisée d'ogives nouvellement découverte, parce que celle-ci, bientôt complétée par l'arc-boutant, leur apparut comme la solution désirée.

La coupole délaissée ne devait reparaître qu'au XVe siècle en Italie et au XVIIe siècle chez nous. Brunelleschi à Sainte-Marie des Fleurs de Florence, Michel-Ange à Saint-Pierre Rome, Mansart au Dôme des Invalides de Paris, ont réussi — ou à peu près — ce que n'avait pu faire l'anonyme de Saint-Front de Périgueux. Le dôme florentin a 42 mètres de portée ou de diamètre ; la coupole romaine a 40 mètres 60 ; le dôme parisien a 28 mètres. Ils font suite au Panthéon de Rome dont la coupole a 44 mètres 60 [1]. Que de leçons ne comportent-ils pas pour l'architecte, avec leurs qualités et leurs défauts, leurs avantages et leurs inconvénients ! Les immenses calottes sphériques modernes, obtenues par la métallurgie (au Grand Palais des Champs-Elysées par exemple) interviennent ici à leur tour pour nous dire où en est sur ce point actuellement l'art de bâtir. On a dépassé encore ces portées tout en diminuant les supports. C'est de tout cela que l'architecte moderne doit tenir compte quand l'idée lui vient, ou l'obligation, de bâtir à la fin du XIXe siècle, une église à coupoles.

Abadie, au Sacré-Cœur de Montmartre, a-t-il bien compris les différentes leçons anciennes, et que vaut la solution qu'il a réalisée ?

Examinons encore une fois le modèle périgourdin restauré par lui.

*
* *

Avant sa restauration, Saint-Front était couvert d'une toiture continue, établie en 1760, qui englobait les cinq coupoles, mais on sait, par une ancienne peinture, que primitivement les cinq coupoles étaient apparentes et surmontées d'un clocheton. Abadie, non content de rétablir ceux-ci, en surmonta les douze piliers d'angle. De là, ces dix-sept clochetons identiques qui donnent à Saint-Front un aspect si particulier.

Cette restauration a suscité déjà de nombreuses critiques, du point de vue archéologique. R. de Lasteyrie et M. Roux lui ont reproché : les six lanternons comme une fantaisie, parce que le modèle primitif était une pomme de pin ; les tympans des portails, parce que l'une des caractéristiques de l'école du Sud-Ouest est l'absence de tympans ; le dédoublement des voûtes comme une innovation.

(A suivre.)

ABEL FABRE.

1. Ces chiffres sont donnés très différemment par les auteurs. Ceux que je donne ici, sont empruntés au Cours de J. Guadet à l'Ecole des Beaux-Arts : *Elements et Théorie de l'Architecture* (tome I, p. 533).



BIBLIOGRAPHIE

Psautier Vespéral *en notation grégorienne et clef de sol*, précédé de notions de psalmodie (Fasc. III du *Manuel Paroissial Grégorien*), in-12 de 112 pages. Grenoble, Bureau Grégorien ; Paris, de Gigord.

Ce petit livre continue la série commencée pratique par le R. P. Dom David, pour répondre à de nombreux desiderata : Les Psaumes et hymnes des vêpres, ainsi que les Complies, y sont notés en clef de *sol*, mais en notes grégoriennes ; traduction française interlinéaire. Pour la psalmodie ordinaire, on sait les écueils pratiques qu'elle rencontre et les divers systèmes préconisés pour les éviter ; la sémiographie ingénieuse empruntée à M. le chanoine Willems indique avec précision les syllabes où il convient d'observer flexes, médiantes et terminaisons. Au chant authentique des quatre grandes antiennes à la Sainte Vierge, seul officiel, est joint le chant simple édité et popularisé par Dom Pothier.

Chanoine Ferd. Tourte et Jean de Valois. **Cantiques rythmés anciens et modernes**, in-18 de 522 pages, net, 6 fr. 50 ; franco, 7 fr. 25. Paris, Procure générale de musique religieuse. — **Recueil de chants et de Prières** *à l'usage des fidèles du diocèse de Metz*, in-18 de 210 et 60 pages. Metz, La Libre Lorraine, 1921. — Abbé C. Boyer, **Recueil de cantiques à l'unisson**, *Supplément*, in-18 de 84 p., net, 2 fr. 50 ; franco, 2 fr. 70 ; Accompagnement, 4 fr. 50 ; franco, 4 fr. 85. Bergerac, Petit séminaire. — Merméty et Montillet, **Cantiques à l'unisson**, nouv. édit., in-18 de 82 p., 1 fr. 75 (suisse) ; accompagnement, 6 francs (suisses), Genève, édition Henn. — Abbés J. et M. Delporte, **Nouveau recueil de cantiques et motets populaires à l'unisson**, nouv. édition ; in-12 de 240 p. Roubaix, chez les Auteurs.

On va bientôt être tenté de s'écrier, devant les publications sans cesse nouvelles de recueils de cantiques, le mot fameux : « Ils sont trop ! » Mais il convient de mettre à part les bons et les excellents, et, vraiment, c'est ce qui caractérise notre temps, grâce au mouvement de rénovation lancé principalement par Ch. Bordes et la *Schola* Aussi faut-il louer les publications de ce genre qui s'y rattachent nettement.

Le recueil nouveau de *Cantiques rythmés*, *anciens et modernes*, dû à M. le chanoine F. Tourte, maître de chapelle au séminaire de Verdun, et à M. J. de Valois, notre éminent collaborateur, est précisément dans ce cas. Le plan suivi, les exemples vraiment intéressants par quoi il est enrichi, le choix de pièces émanant des meilleurs auteurs anciens et modernes, qui y sont insérées, correspondent à un idéal qui, jusqu'ici,

n'a jamais été atteint à un tel degré. Cantiques anciens restés populaires, mélodies des psautiers français des xve, xvie, xviie siècles, y avoisinent les meilleurs chorals traités par Bach. Les propres œuvres des deux collaborateurs complètent bien cet ensemble, auquel la *Tribune* ne peut que souhaiter le meilleur accueil. — Une critique seulement, précisément sur les textes, qui ont donné leur épithète au recueil : tous sont excellemment rythmés d'après la mélodie ; en conséquence, nombre de pièces bien connues ont été refaites. Ne sera-ce pas un écueil ? Je le signale en passant : mais je crains que ces variantes de paroles, parfois considérables, ne nuisent au succès de l'œuvre.

Mais, tel qu'il est, ce recueil dépasse de beaucoup, dans son ensemble, les publications similaires mises dans le commerce, et est appelé au succès le plus grand.

= Le Recueil diocésain de cantiques français paru au diocèse de Metz en 1910 étant épuisé, S. G. Mgr l'Évêque en a fait publier une édition complètement refondue. C'est, comme dans celui dont on vient de parler, le dessein de se rattacher au mouvement de réforme moderne qui en a guidé les reviseurs.

Sans doute, il a fallu conserver, puisqu'il s'agit d'un recueil officiel déjà en vigueur, certaines pauvretés ou des mélodies vraiment peu à leur place. Mais le reste, c'est-à-dire la plus grande partie du recueil, offre d'excellentes choses : en même temps, les auteurs ont très heureusement saisi l'occasion de faire cadrer certains de ces cantiques en langue française avec ceux usités dans les églises de langue allemande du même diocèse. L'ensemble est ainsi très éclectique et très pratique, et, bien qu'il s'agisse ici d'un recueil purement local, on y trouvera nombre de pièces qui pourront, partout, enrichir le répertoire des cantiques populaires.

= Enfin, les trois autres recueils déjà bien connus, de M. le chanoine C. Boyer, de M. l'abbé Delporte, de MM. Montillet et Merméty, voient publier les suppléments ou les nouvelles éditions que nous annonçons ici.

Tout cela est d'un heureux présage pour la restauration du chant des Fidèles, si... le clergé, dans les catéchismes surtout, sait employer ces utiles publications à déraciner les platitudes ou les inconvenances que ses prédécesseurs avaient introduites dans le genre.

Dom Joseph Kreps, O. L. B., **Le rôle unificateur de l'organiste liturgique**, préface de M. Vincent d'Indy. in-12 de 80 pages, et 40 pages d'encartage. Louvain, abbaye du Mont-César.

Nos lecteurs se souviennent des éloges décernés au Rapport donné en 1919 par Dom Joseph Kreps au congrès de Tourcoing : cet excellent écrit est aujourd'hui publié à part, mais enrichi d'une foule de notes et d'appendices qui donnent une valeur précieuse à ce petit livre. La transposition de la Préface, par exemple, et son enchaînement au *Sanctus*,

(sujet qui m'a toujours été cher) [1], avec de véritables « barèmes » pour l'organiste inexpérimenté, sont traités d'une manière vraiment ingénieuse ; le choix des timbres de cloches, et même leur poids, sont choses indiquées avec précision, — là une église jouit de la présence d'un carillon — afin que le ton de la cloche, à l'Élévation, s'accorde avec celui de l'orgue qui doit jouer à ce moment, suivant la prescription du Cérémonial. Une foule d'autres renseignements et d'aperçus curieux parsèment ce petit et excellent livre, pour lequel le maître d'Indy a justement voulu écrire une préface, qui n'est pas la moins bonne partie de l'ouvrage.

A. Vigourel, S S., **L'assistance à la messe**, in-12 de 34 pages. (« Études religieuses », n° 37), le n° 0,50. Bruxelles, rue Leys, 5 ; dépôt à Paris, Librairie des Jeunes, rue de Luynes, 3.

Petite brochure pratique d'édification et d'apologétique où le docte auteur a mis à la portée du public catholique la substance des savants articles qu'il a donnés, dans notre *Tribune de Saint-Gervais* entre autres, sur le sujet.

E. Borrel, **Accompagnements grégoriens**, chaque fascicule renferme la Messe et les Vêpres d'une fête. Net, 2 francs, Paris, Procure générale de musique religieuse.

Notre excellent confrère et collaborateur qui, à l'enseignement de l'art du violon et aux savantes études sur la musique byzantine, sait joindre la direction de la *Confrérie Liturgique* parisienne, commence la publication d'une série d'accompagnements pour les principales fêtes. M. Borrel a écrit des accompagnements simples et pratiques, ce qui n'exclut nullement leur caractère artistique ; sa transcription n'a pas dessein de reproduire les valeurs précises des notes : c'est au chanteur de les faire, et l'organiste doit les suivre. Peut-être eût-il été meilleur de préciser, afin de pouvoir guider ?

Mgr Raffaele Casimiri. **Un codice liturgico gualdese**. *del secolo XIII* [Un manuscrit liturgique de Gualdo, du XIIIe s., gr. in-8° de 50 p., musique] extrait de l'*Archivio per la Storia Ecclesiastica dell' Umbria*, vol. V (1921), Fasc. I. — Perugia.

L'éminent Maître de Chapelle de Saint-Jean-de-Latran et Directeur de l'Association des Chanteurs Romains est un musicologue averti, nos lecteurs le savent : mais Mgr Casimiri l'est aussi bien en ce qui concerne la paléographie liturgique que pour l'examen critique d'un motet palestrinien. Le travail présent est consacré à la description et au dépouillement d'un manuel de chœur écrit en 1269, destiné à un préchantre ou à un prévôt du chapitre de Gualdo Tadino. Cette excellente notice peut servir de modèle : il est encore quelques archives qui contiennent chez nous des manuscrits analogues.

1. Voir A. Gastoué, *Cours théorique et pratique de chant grégorien*, 2e éd., p. 69-70.

Frutolfi *Breviarium de Musica et Tonarius* [édités par Dom C. Vivell, avec reproductions dans le texte. Publications de l'Académie des Sciences de Vienne] ; in-8° de 188 pages. Wien, 1919, Alfred Hölder. — P. Wagner, *Einführung in die gregorianischen Melodien III teil,* **Gregorianische formenlehre** ; in-8° de XII et 540 pages, Leipzig, 1921, Breitkopf et Härtel.

Il est assez curieux que les premières publications de quelque importance intéressant la science grégorienne, faites depuis la guerre, nous viennent de confrères autrichiens et allemands. Aurait-on eu plus de loisirs pour travailler à des travaux d'érudition de l'autre côté des frontières que de celui-ci ?... Nous présentons ainsi aux lecteurs, les ouvrages de deux anciens collaborateurs de la présente revue, qui sont dans ce cas.

Le premier est une publication d'ordre scientifique et documentaire, qui apporte complément et rectification aux *Scriptores* de Gerbert et à ceux de Coussemaker, en mettant à la portée des travailleurs l'un des traités d'enseignement dont le xie siècle et le xiie nous ont laissé divers spécimens : *Breviarium de Musica*, avec un « Tonaire » (et même deux), dus au moine bénédictin Frutolf, de l'abbaye du Michelsberg à Bamberg, mort en 1103. Comme tous les travaux du même genre, le « bréviaire » de Frutolf porte surtout sur la division des tons, demi-tons, des échelles modales, etc., avec les compilations accoutumées, découpées dans les traités parus depuis Boèce jusqu'à Guy d'Arezzo ; l'auteur emploie, dans ses exemples notés, surtout la notation alphabétique par octaves, jointe ou non aux neumes, mais aussi les neumes seuls, et quelquefois les systèmes alphabétiques d'Hermann Contract et autres, indiquant par des lettres l'abréviation des intervalles. Frutolf ne place pas les plagaux à la quinte : tous les modes, pour lui, se bornent aux finales *d e f g*, et il classe singulièrement parmi les formules du huitième ton, le pérégrin, en le nommant d'ailleurs « une différence rare, barbare, hors la loi, et extraordinaire » ; il classe ensemble toutes les antiennes du quatrième ton, sans faire distinction de celles que la pratique habituelle note en *la* à cause du second degré mobile : cependant, il a traité des genres chromatique et enharmonique. Un chapitre sur la mesure des tuyaux d'orgue et un sur la fonte et l'alliage des cymbales achèvent son « bréviaire ».

Dom Vivell a publié ces traités intéressants en utilisant divers manuscrits, et en reproduisant les additions données par eux. De nombreuses figures et phototypies complètent cet intéressant ouvrage d'érudition, en offrant la physionomie de l'écriture originale du vieux compilateur.

*
* *

Le second ouvrage ici annoncé forme le tome III de la suite d'études grégoriennes entreprises depuis vingt ans par le Dr P. Wagner : l'*Origine et l'histoire* du chant grégorien ; le *Neumenkunde*, où l'auteur a

varié si singulièrement de la première à la seconde édition ; ici, il étudie les *Formes grégoriennes*.

Son livre est un traité copieux, utilisant au mieux les travaux faits jusqu'en 1914. Ici, il n'y a place pour aucune polémique, et les discussions sur le rythme et les neumes s'arrêtent au seuil de cette étude des formes, qui comprend deux parties, ce que l'auteur appelle formes « liées » (gebundenen), récitatifs et psalmodies, et formes « libres », c'est-à-dire toutes les autres. Cette division correspond sans doute à la pédagogie usitée dans la critique musicale allemande, mais elle ne me satisfait nullement : je vois plutôt la forme psalmique, par exemple, sous ses divers aspects — récitatifs simples, puis ornés, — allant d'un trait du ton « direct » jusqu'au verset de graduel ; (comparer l'ordre que j'ai suivi dans mon *Cours théorique et pratique de chant grégorien* [1]). Mais cette réserve à part, on ne peut que louer cet ouvrage d'étude et d'enseignement : chaque espèce de phrase ou de forme est minutieusement étudiée, avec nombre de références, et d'abondants exemples parfois inédits, pris directement sur les manuscrits. On y trouvera même l'étude de pièces d'emploi rares, tels le *Praeconium paschale*, les *Lamentations*, la *Passion*, etc., ou tombées depuis longtemps en désuétude, comme les tropes. Toutefois les paragraphes consacrés aux ordinaires de la messe, lamentations, passions, acclamations et litanies sont par trop incomplets. L'auteur, cependant si bien renseigné, semble ignorer les récitatifs des lamentations contenus dans les manuscrits aquitains et espagnols, celui de la passion provenant du *tonus antiquus* des leçons, etc. Et M. Wagner attribue la mélodie du Ier ton du *Salve regina* à Hermann Contract, ce qui n'est pas soutenable, surtout après les beaux travaux de M. J. de Valois sur les textes et les mélodies de cette antienne.

Un chapitre supplémentaire donne en raccourci un exposé d'ensemble sur le rôle joué par la musique grégorienne dans la formation de l'art plus récent : la « colorature » et l'ornementation des pièces vocales, la maîtrise définitive de la gamme diatonique, l'origine grégorienne de certaines formes musicales, etc. A. G.

REVUE DES REVUES

Ménestrel, 25 novembre 1921. — L. Laloy, *La restauration du chant grégorien* (article enthousiaste, à propos de la Lettre pastorale du Cardinal Dubois, sur la restauration bénédictine et surtout sur les travaux de l'École de Solesmes ; notre confrère semble toutefois oublier que cette restauration est surtout l'œuvre de Dom Pothier, principal auteur de l'Édition Vaticane, comme il l'avait été de celle de Solesmes).

1. Dont M. P. Wagner ne cite pas la seconde édition.

Revue des Jeunes, 25 novembre 1921. — V. d'Indy, *Musique sacrée et musique profane* (le « motu proprio » de Pie X est pratiquement inconnu du clergé : ignorance et routine opposé par beaucoup de prêtres aux efforts déployés par des laïques passionnés de l'art liturgique ; mais nous ne croyons pas, comme le maître, que le « Gallicanisme » y soit pour quelque chose : c'est l'apathie, la « loi du moindre effort », la crainte de voir des laïques s'immiscer dans le sanctuaire).

Revue d'Apologétique, novembre 1921. — Cl. Besse, sur le *Cantique populaire*. — Nous sommes trop peu souvent d'accord avec M. Cl. Besse, pour ne pas signaler son article intéressant : si nous ne partageons pas tous les sentiments qui y sont exprimés, en revanche, nous pouvons faire nôtre sa conclusion : « Le rôle de la langue vulgaire, dans nos chants [de cantiques populaires] à l'église, doit être, à cause de ses infirmités, strictement contrôlé, et le plus possible réduit. »

Autour du Lutrin, nos 19 et 20. — Dom Yves Laurent: *Gloria in excelsis* (étude attachante et pratique sur le sens et l'exécution de cette hymne). — Cette excellente petite revue continue aussi la publication des intéressants documents sur l'histoire de *L'ancienne Psallette de Tréguier* depuis le xve siècle.

Revue Musicale, 3e année, n° 3. — Alb. Cametti : *Arcangelo Corelli à Saint-Louis-des-Français à Rome* (étude précise, et précieuse, sur le rôle musical de l'illustre violoniste dans notre église nationale de Rome entre 1675 et 1710, avec portrait authentique).

L'Informateur musical et théâtral des œuvres catholiques, revue mensuelle d'information artistique, publiée avec l'approbation et sous le contrôle de la Direction diocésaine des O. de Lyon, abonnement 3 francs, n° 0 fr. 25.

Lyon, 30 *bis*, place Bellecour.

Saluons avec intérêt cette publication nouvelle ; son but musical : fournir aux « œuvres » des renseignements précis et certains sur la musique véritablement bonne qui leur convient pour l'office liturgique, le concert, la séance récréative. De fait, le premier numéro nous semble parfaitement correspondre à cet idéal.

NÉCROLOGIE

R. P. Angelo De Santi, S. J.

Le mois dernier, au cours même du Conclave réuni à la suite du décès de S. S. Benoît XV, les musiciens romains conduisaient à sa dernière demeure le corps du R. P. de Santi.

Ardent apôtre de la restauration de la musique sacrée, le P. de Santi, depuis de longues années, s'en occupait plutôt en critique, lorsque le

motu proprio de Pie X vint lui donner lieu d'exercer son activité. Ami personnel du Pontife, il fut l'un des membres de la Commission Vaticane, et chargé à ce titre de missions diverses par Pie X. Le P. de Santi, quelques années plus tard, réussissait à promouvoir et à mener à bien la fondation d'une *Ecole supérieure de musique sacrée*, à laquelle la bienveillance de Pie X permit d'ajouter le titre de *Pontificale*

Benoît XV devait continuer cette tradition, en aidant l'École vaillante, en en étant le véritable bienfaiteur et Mécène, et chargeait le Cardinal Bisletti, l'ancien secrétaire intime de Pie X, d'en être le « protecteur ». Ainsi s'affirmait la solidarité et la continuité des efforts pontificaux.

Le P. de Santi conserva jusqu'au bout, malgré la longue et grave maladie qui l'emporta, la Présidence de son École. En même temps, Président général de l'Association Sainte-Cécile d'Italie, il assumait la tâche de publier le *Bolletino Ceciliano* et collaborait à diverses revues, la *Civiltà Cattolica*, etc.

Ses obsèques solennelles furent célébrées à la basilique de Santa-Maria « sopra Minerva » avec le concours des élèves de l'École Pontificale qui exécutèrent le propre en grégorien, tandis que la Société Polyphonique Romaine donnait l'ordinaire à 5 voix des *Requiem* de Palestrina et de G. F. Anerio.

M. le Chanoine Gaborit.

Ancien maître de chapelle de la cathédrale de Poitiers depuis 1895, M. le Chanoine Gaborit fut l'un des premiers amis du mouvement de la *Schola*. Élève du R. P. Lhoumeau, il embrassa avec ardeur la réforme grégorienne et celle des cantiques populaires. Apôtre de la polyphonie vocale, il n'allait pas cependant sans quelque partialité du côté des modernes, et c'est avec étonnement que l'on vit M. Gaborit admettre avec abondance les productions céciliennes d'outre-Rhin, tandis que, de notre répertoire moderne, il rejetait presque tout, et n'admettait pas Franck, tout en conservant Saint-Saëns. Mais s'il eut ainsi des préférences, justifiées à ses yeux, M. le Chanoine Gaborit était un artiste consciencieux, un excellent maître de chœurs, et un directeur de talent. Il sut faire de l'ensemble de la maîtrise cathédrale et du séminaire de Poitiers un des meilleurs centres d'exécution chorale de notre pays.

* *
*

Addenda. — Dans l'article nécrologique consacré par M. Ch. Van den Borren à M. Ch. Martens, il a été omis de signaler, p. 67, que notre regretté collaborateur avait publié ses compositions musicales sous le pseudonyme de Ch. Lamy ; voir *Tribune* de mars 1921, p. 111.

Le Gérant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe.*)

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*)
D. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e —	Temps de Noël I.
3e —	Noël-Épiphanie II.
4e —	Temps de la Septuagésime.
5e —	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e —	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e —	Dimanche des Rameaux.
8e —	La Semaine Sainte.
9e —	Temps de Pâques.
10e —	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e —	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e —	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e —	Du 7e au 11e Dimanche.
14e Fascicule.	Du 12e au 15e Dimanche.
15e —	Du 16e au 19e Dimanche.
16e —	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e —	Février.
3e —	Mars à Mai.
4e —	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e —	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre*).

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e Fascicule.	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e —	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e —	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e —	Messe des Morts, Messe de Mariage. (Tome complet).

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e —	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e —	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e —	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e —	De l'Épiphanie à Pâques.
6e —	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e —	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre*)

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

MARS 1922.

AVRIL 1922. — XXIIIe ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N° : 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 269. — 5e n° de l'Abonnt 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr.
Union Postale (autres pays). 20 fr.	*269, Rue Saint-Jacques* PARIS	(France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'Édition Vaticane de la quinzaine de Pâques

Lorsque l'ancienne Commission Grégorienne, après la publication des principaux livres de chant grégorien qui constituaient jusqu'alors l'Édition Vaticane, dut se séparer, ayant achevé son travail, le R. Dom Pothier et ses moines, principaux auteurs de la Vaticane, avaient préparé, avec l'aide de divers collaborateurs, et proposé aux autorités romaines, la publication de l'office nocturne des trois derniers jours de la Semaine Sainte. Quoiqu'un certain nombre d'églises, en France surtout, réclamassent ces chants, la Sacrée Congrégation des Rites ne crut pas devoir publier alors ce fascicule en cours de préparation : à l'étranger, les églises qui célébraient ces offices se souciaient peu de

chant grégorien, et les préféraient en exécutions musicales polyphoniques coupées de récitatifs traditionnels fort simples.

De là vint que le projet ne fut pas suivi, et que les libraires liturgiques de France et de Belgique reçurent l'autorisation de reproduire le chant de l'édition de Solesmes, établi autrefois par Dom Pothier, et revisé par Dom Mocquereau, tant pour les nocturnes de la Semaine sainte, que pour ceux de Pâques et de Noël, et alors réédité par l'éditeur belge Desclée. A ceux-là, une autre édition belge, celle de Dessain, joignit les répons des matines du Très Saint Sacrement, dont la mise au point fut confiée au R. P. Dom Andoyer ; une édition française, celle de la Société d'Éditions du chant grégorien, publia dans son « Paroissien grégorien » les chants des mêmes matines et ceux du nocturne de la Pentecôte, dont le texte fut établi par le rédacteur du présent article. Ces deux auteurs avaient d'ailleurs compté au nombre des collaborateurs actifs de la Vaticane.

Mais le temps a marché : la réforme grégorienne s'est rapidement étendue ; la publication remise à plus tard et destinée à un futur plan d'ensemble a été reprise. Ainsi annonçons-nous aujourd'hui une suite à l'Édition Vaticane : l'office complet noté de la quinzaine de Pâques, c'est-à-dire du dimanche des Rameaux à celui de Quasimodo, qui vient d'être édité par la Typographie Vaticane, dans le même format et avec les mêmes caractéristiques que le Graduel, l'Antiphonaire et les autres publications analogues de l'Édition Vaticane. Entre temps, la réforme des « dicastères pontificaux » ayant supprimé les anciennes Commissions pontificales autonomes, ce fut, suivant le droit revisé, à des Consulteurs pris directement dans le sein de la Sacrée Congrégation des Rites, et choisis à cet effet, que fut délégué, en qualité de commissaires chargés du chant, le soin de parfaire le nouveau travail. Le président de la nouvelle Commission est d'ailleurs un Bénédictin, le R^me^ abbé Dom Paolo Ferretti, dont le nom est assez connu des grégorianistes depuis la publication de son ouvrage sur le cursus et le rythme grégorien, dont nous rendîmes compte en son temps. Afin de suivre les directives données déjà par S. S. Pie X pour la rédaction du Graduel, on demanda aux moines de Solesmes de se charger de la préparation du texte musical de certains de ces chants, en en faisant connaître les versions données par les diverses écoles anciennes, mais ce fut la Commission Romaine qui, suivant la même norme, en établissant la mélodie de tout l'ensemble, détermina le choix des versions et des textes suivis dans ce nouveau volume.

Disons que, — malgré certains racontars intéressés — la notation est la même que celle adoptée pour les volumes précédents. C'est la *notation officielle* de l'Église Romaine, conforme à l'ancienne tradition. Des réponses, non moins officielles, faites récemment à diverses questions posées de divers pays à la Sacrée Congrégation des Rites, ont formellement affirmé que Rome ne changerait pas sur ce point, et se soucie fort peu d'adopter les signes imaginés par telle école pour y introduire ses conclusions ou ses théories propres.

Disons donc que la notation vaticane demeure intacte. Les rédacteurs ont pris un soin particulier à respecter les espaces qui, dans les vocalises, partagent les distinctions et marquent les *morae ultimae vocis*; de même, la séparation proposée précédemment par divers membres ou consulteurs de la Commission Vaticane pour séparer des neumes à l'unisson ne formant pas « pressus », a été définitivement adoptée ; quelques groupements semblent tout nouveaux, tels que la position de divers *quilisma* qu'on trouve assez souvent dans les répons, comme



Mais cela est conforme à ce que Dom Pothier avait déjà préparé pour les mêmes offices. Enfin, on remarquera, dans ces chants des matines, un nombre de *bivirgae* plus abondant, à proportion, que dans les mélodies de la messe. Il y aura donc là matière à d'intéressantes recherches d'exécution pratique, sans que l'édition officielle, respectueuse en cela du fait paléographique et de la tradition, impose aucune interprétation rigoureuse.

L'intérêt musical et artistique de cette édition typique de la quinzaine de Pâques réside dans le choix de ses versions musicales, quant à la mélodie de l'office des matines. Certaines reproduisent à très peu de chose près celles que déjà Dom Pothier avait données dans l'édition de Solesmes ; mais les nombreuses recherches faites depuis lors, aussi bien par Dom Pothier lui-même, ont fait connaître des textes curieux et singuliers, qui, à la seule lumière de la tradition, paraissaient insolites, mais dont l'étude plus fouillée des sources anciennes a démontré la plus grande authenticité. J'ai vu avec plaisir que les nouveaux rédacteurs de l'Édition Vaticane des matines ont résolument adopté le principe de *chants chromatiques*, pour certains répons extrêmement curieux.

Bien entendu, tout ce qui est du chant de la messe et de l'office diurnal n'offre rien de nouveau, puisqu'il reproduit le Graduel et l'Antiphonaire déjà édités, mais avec une perfection typographique plus grande,

Le titre du volume est :

Officium majoris Hebdomadæ et octavæ Paschæ a Dominica in Palmis usque ad Sabbatum in Albis, cum cantu. Iuxta ordinem Breviarii, Missalis et Pontificalis Romani. *Editio typica Vaticana* [1].

Le format est l'in-8° des précédentes publications de la Vaticane ; le volume comprend comme pages VIII-640-30*.

La Typographie Vaticane en a publié des extraits : l'office de la messe du matin des Rameaux [2] ; celui des trois derniers jours de la Semaine sainte [3], enfin le chant des quatre Passions [4]. Celui-ci, d'ailleurs, se retrouve dans le fascicule des Rameaux, pour la Passion selon

1. Le prix à l'étranger, franco, est de 18 francs; et 22 fr. 50 sur papier indien.
2. 64 pages, 4 fr. 75.
3. IV et 240 p., 10 francs.
4. 96 pages, 5 francs; ed. petit in-f° en trois fascicules, 18 francs.

saint Matthieu, et dans le volume du *Triduo sacro*, pour celle selon saint Jean, au Vendredi saint.

Ces collections contiennent toutes les fonctions liturgiques de ces jours, y compris la bénédiction des saintes Huiles au Jeudi saint. Tous les textes liturgiques de ces divers offices et messes s'y trouvent, avec le chant des Préfaces, Monitions, l'*Exsultet,* etc. Pour les messes des Rameaux, du Jeudi, du Samedi saints, l'ordinaire même de la messe y figure, chaque chant mis à sa place dans l'ordre de la liturgie : la messe n°XVII aux Rameaux, le n° IV (*Cunctipotens*) pour le Jeudi saint, le n°I, ordinaire du Temps pascal, pour le Samedi saint. De même, le *Te Deum* solennel antique figure en entier à la suite des matines de Pâques, et doit servir pour le lundi et le mardi. Aux matines du mercredi, — et pour les jours suivants — on trouve le simple, celui qui est populaire en France. Les grandes antiennes à la Vierge, *Ave Regina* et *Regina cœli*, sont notées également à l'endroit même où on doit les dire, avec leur chant authentique, reproduit de l'Antiphonaire Vatican (et non pas avec des *cantus breviores* qui ne représentent qu'une édition particulière ou des habitudes locales, et qui, en conséquence, ne peuvent pas être approuvées par Rome pour l'usage officiel).

Disons tout de suite que par des décisions diverses de la sacrée Congrégation, prises depuis quelques années, quelques médiantes des versets de psaumes (et par conséquent quelques flexes), sont différentes de l'Antiphonaire ou de l'Office des Morts publiés il y a douze ans : on a en effet ramené toutes les médiantes à la ponctuation du Bréviaire. Semblablement, le Graduel Vatican avait, pour l'adoration de la croix au Vendredi saint, reproduit le texte original du *Pange lingua* et du *Vexilla Regis*. Ces hymnes voient leurs paroles ramenées à celles du Bréviaire, sauf la première strophe de la seconde hymne, qui conserve les paroles spéciales à ce jour :

Quo carne carnis Conditor.
Suspensus est patibulo.

*
* *

Les trois derniers jours de la Semaine sainte forment comme un bloc spécial ; ils offrent de plus un intérêt pratique, puisque les Nocturnes — vulgairement *Ténèbres* — en sont célébrés dans une quantité d'églises. Dans les versions fixées par les rédacteurs romains, on a déjà fait remarquer [1] que certains passages, dans les coupes des phrases, le choix de certains neumes, l'antienne *Deus meus* (1er nocturne du Jeudi saint) sont plutôt conformes à l'ancienne édition de Solesmes, établie par Dom Pothier ; le texte des autres antiennes a plutôt les corrections de l'édition de Dom Mocquereau. Pour les versicules, on a noté l'antique teneur sur *la*, mais aussi l'usage plus récent sur *ut*. Je n'insiste pas sur les *Lamentations* : j'en reparlerai plus loin.

1. Voir mon article de *La Croix* du 24 mars.

Mais les répons constituent la partie neuve de l'édition. Ici, ce sera une surprise pour beaucoup de lecteurs. Visiblement, la Commission Romaine a incliné résolument vers les versions mélodiques les plus primitives, même lorsqu'une tradition fort ancienne les avait modifiées.

Ainsi, pourles versets de répons. Alors que les répons précédemment donnés dans le *Graduale* ou dans l'*Officium pro defunctis* tenaient compte, dans une mesure compatible avec les anciens textes, de la tradition qui s'est fixée dès le XIIe siècle, on a corrigé ici quelques-uns des neumes de ces formules, pour les mettre d'accord avec de plus anciens manuscrits. Ce scrupule extrême était-il bien nécessaire ? Je ne le crois pas. On pourrait imaginer que si l'on possédait de plus anciens codices encore, on y trouverait quelque autre variante : il s'agit là de formules qui ont reçu quelque modification au cours des âges, et dont un type s'est trouvé fixé à une certaine époque ; j'estime qu'il valait mieux conserver, pour ces versets, la version précédemment adoptée.

Par contre, l'établissement du texte mélodique des répons, qui sont en somme la partie principale, est remarquablement intéressant. On pourra être étonné de voir commencer par *si* naturel les répons *Ecce vidimus* et *Plange*, qui sont du Ve ton : c'est bien là le vrai contour de ces mélodies expressives, et purement monodiques, dans lesquelles la reprise sur ce *si* naturel, venant après le *fa* de la conclusion, pourra être sauvegardée par l'unisson, tandis qu'une lourde harmonisation, comme on en entend souvent, donnera au passage une discordance désagréable qu'il ne doit point avoir, et dont une bonne exécution vocale atténue la dureté, d'ailleurs voulue. La preuve en est encore dans le célèbre *Tenebræ factæ sunt* du Vendredi saint, où la phrase du cri du Christ mourant reste en suspens sur un *si*, la phrase conclusive débutant sur un *fa*.

D'ailleurs, la rédaction du Graduel Vatican avait déjà très fréquemment redonné au *si* la place qui lui appartenait légitimement dans les antiques cantilènes, encore que les rédacteurs n'aient point toujours alors osé aller jusqu'au bout et d'ailleurs conformément à l'avis motivé et autorisé de l'illustre Gevaert. Comparez entre autres passages expressifs dans le Graduel, l'introït de la Septuagésime, sur le rôle du *si*. Dans l'établissement des répons de la Semaine Sainte, le pas a été fran chi : le *si* a été replacé dans la teneur de certains répons du IIIe ton et du VIIIe. Si cela peut convenir au verset, par exemple de l'*Omnes amici mei*, je doute que l'effet en soit partout aussi heureux : s'il donne une couleur archaïque, elle sera souvent aux dépens de l'expression ; le *Congratulamini* de la semaine de Pâques m'en paraît une preuve. Là encore, la discrimination est délicate à établir, entre les répons qui supportent le *si* primitif, et ceux dont la contexture mélodique appelle l'*ut*, à la fois au point de vue pratique et au point de vue esthétique. C'est la raison pourquoi des vœux de Consulteurs qui avaient également préconisé la double teneur pout certains chants du Graduel, n'avaient pas été admis lors de la publication de ce livre.

Mais les répons du IVe ton seront peut-être encore ceux qui offriront

la couleur la plus caractéristique. Depuis des siècles avait prévalu le *si* ♭ pour un grand nombre de passages de ces chants. On s'est aperçu que le *si* naturel offrait la leçon originale, et d'ailleurs plus en rapport avec la psalmodie de ce mode. Dans cet ordre de choses, il y eut autrefois des faits ethniques curieux, comme j'en ai déjà relevé dans mon *Cours* [1]. Ainsi, dans de tels passages les Français, les Espagnols du bas moyen âge préféraient le *si* atténué par le bémol, mais les Rhénans aimaient mieux le hausser par l'*ut*, tandis que les Italiens et les anciens Aquitains émettaient le *si* naturel. Aussi, les répons du Samedi saint *Sicut ovis*, *Ecce quomodo*, *Aestimatus sum* reçoivent-ils, de ce fait de la restauration de la vieille tradition italique, une curieuse couleur. Mais où cela entraînera-t-il lorsqu'il s'agira d'établir et de faire cadrer les matines de fêtes plus récentes comme celle du *Corpus Christi* ? Un livre de chant pour l'usage *pratique* n'est pas un recueil archéologique.

On aura l'étonnement aussi, d'une curiosité heureuse, d'un chant du VIII[e] ton *avec sensible*. Parfaitement : le répons *Jesum tradidit* noté en *ut*, avec tantôt le *si* ♭, tantôt le *si* naturel. Par contre, la notation en *ut* du *Tradiderunt* qui le précède, ne me satisfait point : le scandicus avec quilisma, au mot *gigantes* me semble, d'après tous les analogues, requérir un demi-ton entre les deux notes supérieures ; il aurait fallu ici, ce me semble, un dièse, que la notation en *fa* aurait permis de trancher par le bécarre. (J'adresse la même critique à l'introït *Exsultate* des Quatre-Temps de septembre).

Enfin, les récitatifs des Passions (déjà publiés en 1917) et des Lamentations, paraîtront bien monotones : ils le sont en effet, et certainement ne recevront qu'un accueil un peu froid. Mais, devant les variations assez nombreuses, toutes anciennes, qu'offrent les manuscrits, les rédacteurs de la Comission Romaine ont hésité, et ont préféré donner le plus simple thème, quitte à ce qu'il parût squelettique. Il n'emporte pas de là une qualité obligatoire : à travers toute l'époque ancienne, les anciens chantres ont brodé ces récitatifs ; pourvu qu'ils répondent à certaines lois, des chants plus étoffés pourront être légitimement concédés, ou être conservés par l'usage.

(*A suivre.*) A. GASTOUÉ.

1. 2[e] édition, page 106.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

La " Società Polifonica Romana "

L'Association des Chanteurs Romains, « Società Polifonica Romana » sous la direction de notre éminent confrère et ami Mgr Casimiri, a continué sa brillante tournée. A cette occasion, le distingué maestro, qui avait inscrit à son programme un superbe motet qu'il a retrouvé, de Firmin Le Bel, le maître de Palestine, a publié sur ce maître français une intéressante plaquette — en français — [1] : nous y reviendrons. Une autre plaquette est consacrée aux maîtres et œuvres interprétés par l'Association ; le relevé en est intéressant :

Palestrina : *Adjuro vos*, à 5 voix ; *Ad te levavi*, à 5 ; *Bonum est confiteri*, à 5 ; *Confitebor tibi*, à 5 ; *Dextera Domini*, à 5 ; *Exsultate*, à 5 ; *Hodie Christus natus est*, à 4 v. égales ; *Improperium*, à 5 ; La prière de Jérémie, à 6 et 8 ; *Introduxit me*, à 5 ; *Laudate Dominum, quia benignus est*, à 5 ; Messes *O admirabile commercium*, à 5 ; *Pro defunctis*, à 5 ; *Papæ Marcelli*, à 5 ; *Nigra sum*, à 5 ; *O quantus luctus*, à 4 ; *Peccavimus*, à 5 ; *Sicut cervus*, à 4 ; *Super flumina*, à 4 ; *Surge amica*, à 4 ; *Tota pulchra es*, à 5 ; *Tribulationes civitatum*, à 5 ; *Vox dilecti*, à 5.

Vittoria : les trois répons *Animam meam*, à 4 ; *Caligaverunt*, à 4 ; et *Tenebræ factæ sunt*, à 6 ; *O Domine Jesu Christe*, à 6.

Vincenzo Ruffo : *Adoramus te*, à 4 v. égales.

Josquin des Prés : *Ave Maria*, à 4 (avec la version originale des manuscrits, Sop., Tén. I et II, et Basse).

Luca Morenzio : *Estote fortes*, à 4 ; *Innocentes pro Christus*, à 4 ; Contralto, Tén. I et II, Basse) ; *O Rex gloriæ*, à 4 (mêmes dispositions) ;

Viadana : *Exsultate justi*, à 4.

Orlande de Lassus : *Justorum animæ*, à 5 ;

Puer qui natus est nobis, à 4 ; *Quem vidistis*, à 5 ; *Tristis est anima mea*, à 5 ; *Velociter exaudi me*, à 5.

Suriano : *Magnificat*, à 4, alterné avec la psalmodie grégorienne ;

G.-F. Anerio : *Missa pro Defunctis*, à 4 et 5 ; *Te Deum*, à 4 (alterné avec les versets grégoriens).

Carissimi : *O felix anima*, à 3 (Contr., Tén., Basse).

Firmin Le Bel : *Puer natus est*, à 6.

Ingegneri : *Velum templi scissum est*, à 4 ; *Vinea mea electa*, à 4.

Goudimel : *Videntes stellam Magi*, à 4.

Et, parmi les Italiens modernes :

R. Casimiro Casimiri : *Ave Maria* (salutation angélique), à 4 ; *Ave Maria* (offert.)

1. Mgr Raphaël Casimiri, *Firmin Le Bel, de Noyon, maître à Rome de Giovanni Pierluigi, de Palestrina*, 8 pages de texte et 10 de musique (le motet *Puer natus est*), Rome, édition du « Psalterium », place Saint-Jean de Latran, 4 : 1922, — 2 francs.

à 4; *Miserere*, à 4 et 5, alternant avec la psalmodie; Messe *Pro Defunctis*, à 6; Impropères, à 5; *Veni Sancte* (prose de la Pentecôte), à 6 v.

L. Perosi : *Benedictus*, à 6; *Cantate Domino*, à 6; *Dignare me*, à 6; *O salutaris*, à 4 v. ég.; *Qui operatus est Petro*, à 4 et 6;

G. Pagella : *Crux fidelis*, à 6.

Cesare Franco : *Oremus pro beatissimo Papa nostro*, à 4.

On n'oubliera pas que la Société fondée et dirigée par Mgr Casimiri est consacrée à l'*a cappella*, et qu'en tout ce répertoire, les enfants tiennent les parties de soprano et d'alto. Son chœur fait également un usage remarquable de la voix de haute-contre, cette voix élevée d'homme, qui est la véritable *contraltus* des anciens maîtres.

Paris. — A l'une des récentes séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Théodore Reinach a donné une intéressante communication, avec audition, sur un fragment de chant liturgique chrétien des premiers siècles, découvert par Grenfelb sur un papyrus d'Oxyrinque. Nous reviendrons sur cette remarquable découverte, à laquelle M. Th. Reinach doit consacrer d'ailleurs prochainement un article dans la *Revue Musicale*.

= Une série de conférences et de cours pratiques de chant grégorien, alternativement à l'usage des maîtres de chapelle, directeurs et directrices de *Scholæ*, chantres, fidèles, vient d'être donnée par le R. P. Dom Maur Sablayrolles à la salle Olivaint, appelé par S. E. Mgr le Cardinal.

Le caractère officiel de ces réunions avait attiré une assistance fort nombreuse : S. E. Mgr Dubois daigna même venir présider trois d'entre elles. Comme il fallait s'y attendre, le R. P. Dom Sablayrolles entretint ses auditeurs non seulement de l'interprétation toute naturelle du chant grégorien telle qu'elle ressort de l'Édition Vaticane, mais de l'interprétation toute personnelle et subjective de l'école Solesmienne, et déclara même qu'il était « impossible » d'exécuter convenablement et avec ensemble les mélodies liturgiques si on n'adoptait pas les publications dites « rythmiques », avec toutes leurs conséquences. C'est aller... un peu loin...

D'ailleurs le docte bénédictin chante d'une voix agréable et juste, et, n'étaient quelques particularités qu'il tient de son école, on ne saurait, pour l'ensemble, réserves faites des observations pratiques présentées plus loin, distinguer son exécution de celles des autres grégorianistes traditionnels. Alors, pourquoi tant insister en faveur d'une édition spéciale, et de théories toutes... spéciales aussi ? Il y a vingt-cinq ans que nombre de cours et de groupements grégoriens fonctionnent à Paris, sans jamais s'être embarrassés de ces *impedimenta*, en laissant à chacun la liberté de l'édition qui lui plaît, et tous s'accordent à merveille si l'occasion leur est donnée de collaborer, sous la direction d'un chef expérimenté.

On sait, d'ailleurs, malgré ce que certains ont pu croire ou dire à ce sujet, que *la Schola n'a jamais adopté les doctrines et les façons particu-*

lières de voir du R. P. Dom Mocquereau, et que le maître d'Indy s'est toujours élevé contre elles, mettant leur auteur même en garde contre ses exagérations.

La série de ces cours et conférences fut terminée par une messe solennelle, le jour des Sept Douleurs de la Vierge, avec le propre au complet, et l'ordinaire n° IX (*Cum jubilo*). Ce fut une honorable et intéressante exécution, qui appellerait quelques critiques légères : ainsi, les mouvements trop uniformes des différentes pièces, mouvements d'ailleurs souvent trop lents, comme aux versets du graduel et du trait. Des silences insolites séparant, bien inutilement, les alternances des chœurs, ou les réponses au célébrant ; quelques incorrections de prononciation insuffisamment mise au point, et quelques accentuations musicales ou effets placés à faux. Mais, réserve faite de la faible diction des solistes, la *schola* des séminaristes et celle des enfants étaient presque parfaites, et celle des dames assez homogène, bien que timide.

Enfin, après l'Évangile, le R. P. Dom Chauvin, sous-prieur des Bénédictins de Paris, et, ajoutons-le, ancien professeur à la *Schola*, aux premiers temps de sa fondation, prononça une allocution d'un caractère noble et élevé, dont nous serons heureux de reproduire le texte dans notre prochain numéro.

Somme toute, cette messe constitua une manifestation grégorienne digne d'attention, d'autant plus, comme le fit remarquer le R. P. Dom Chauvin, qu'elle empruntait un caractère particulier à ce qu'elle était la première qui eût lieu sur l'initiative même de l'Ordinaire.

Le monument aux morts de Saint-Gervais. — L'inauguration vient d'avoir lieu, du monument élevé dans l'église Saint-Gervais à la mémoire des victimes de la barbarie allemande, le 29 mars 1918. Il se dresse dans la chapelle des « Ames du purgatoire », au bas côté droit de l'église, face à la travée par où entra l'engin meurtrier. Œuvre du statuaire H. Lefebvre et de l'architecte Paul Lebret, il se compose d'un beau haut-relief en marbre blanc représentant le Christ sur la croix, et tendant ses mains aux victimes, en prononçant les mots qu'il adressait à son compagnon de supplice : *Amen dico tibi : hodie mecum eris in paradiso.* — « En vérité je te dis : tu seras aujourd'hui avec moi dans le paradis. »

S. E. le Cardinal Dubois présidait la cérémonie, et a nommé chanoine honoraire de sa cathédrale le distingué et zélé M. l'abbé Gauthier, le dévoué curé de Saint-Gervais. Au cours de la messe, les *Chanteurs de Saint-Gervais*, sous la direction de notre confrère et ami M. L. Saint-Requier, firent entendre quelques-uns des plus beaux motets funèbres de leur répertoire, alternant avec la maîtrise paroissiale, dirigée par M. Marcilly, maître de chapelle, et qui interpréta excellemment les chants grégoriens de la messe de *Requiem*.

Un concert liturgique à l'Institut Catholique de Paris. — Sous ce titre, la *Croix* du 20 mars rendait compte d'une intéressante audition dont nous reproduisons volontiers le récit, réserves faites d'un peu trop de compliments donnés à certaine interprétation de chant grégorien,

suivant des principes dont il ne faudrait nullement faire une direction. Nous reproduisons d'autant plus volontiers ce compte rendu, que nous ne sommes pas... toujours d'accord avec M. le chanoine Cl. Besse :

Sous la présidence de Mgr Chaptal, la Chorale des Franciscaines de Saint-Germain-en-Laye, que dirige avec une si parfaite compétence M. le chanoine Cl. Besse, a donné jeudi soir, à l'Institut catholique, un concert d'œuvres profanes et religieuses. Les unes et les autres ont été rendues avec cette perfection à laquelle chacun rend hommage. L'excellent organiste Albert Alain et l'éminente soliste, Mme A. Soudin, prêtaient leur concours à cette manifestation d'art catholique qui a été une véritable leçon de choses.

A côté d'admirables fragments de deux cantates de Bach, voisinent le *Lys*, d'Alain ; l'émouvante *Complainte de Notre-Dame*, de M. Emmanuel ; les *Mélodies grecques*, de Ravel ; l'*Oiselle en peine*, de Hændel, et l'incomparable *Psaume* XXIII, de Schubert, œuvre faite de forme et de splendeur, d'une grande puissance de forme et de pensée et rendue à merveille.

Après l'exécution brillante de la *Sonate pour piano et violon* de D. Cl. Planchet, dont le troisième mouvement est un bijou de ciselure contrapontique et mélodique, la chorale execute le *Kyrie* et l'*Agnus Dei* de la messe pour les dimanches violets, par P. Berthier, l'éminent organiste de la cathédrale d'Auxerre. Ces pages sont splendides d'écriture et d'esprit liturgique. Puis viennent trois pièces de chant grégorien selon la méthode de Houdard. Du point de vue historique et scientifique, ces principes sont absolument indéfendables. Cependant, de toutes les théories mensuralistes, celle-ci est peut-être la seule qui conduise à un résultat pratique vraiment artistique et souvent plein de charme ; son rythme souple, capricieux, rappelle par instants le chant oriental. Et cette luxuriance peut déconcerter une mentalité faite à la richesse simple et plus discrète, au recueillement plus mystérieux qui sont les fruits de la méthode si sagement restaurée par Pie X et par les Bénédictins ; mais ce chant n'est nullement incapable de refléter l'esprit de prière et de piété.

Ces pièces sont encadrés par l'*Assumpta est Maria* d'Aichinger, et un nouvean *Tantum ergo* d'Albert Alain. Cette œuvre, qui fut redemandée, est une des plus belles compositions religieuses écrites au cours de ces vingt dernières années. Remercions M. le chanoine Besse de cette courageuse initiative en faveur de la bonne musique d'Eglise, et souhaitons, pour le bien de l'art religieux, qu'elle se renouvelle souvent.

Metz. — A l'occasion du prochain Congrès de Liturgie et de Musique Sacrée, S. G. Mgr l'Évêque de Metz vient de publier une *Lettre Pastorale* où le plan du Congrès est présenté, avec les idées supérieures qui doivent le diriger vers le Bien et le Beau. — Profitons de l'occasion pour rappeler à nouveau ce Congrès de l'Est et du Nord-Est à tous nos amis, en les engageant à y participer nombreux; les demandes de renseignements et les inscriptions sont reçues à l'Œuvre diocésaine de Saint-Chrodegang, 10, rue de la Gendarmerie, à Metz, chargée de l'organisation du Congrès. S'adresser à M. le chanoine N. Roupp, Directeur.

Caen. — L'Ecole d'Orgue et de Musique Religieuse du diocèse de Bayeux vient de donner une belle audition, comme elle sait le faire, à l'occassion du cinquième anniversaire de sa fondation, qui apparaît plus féconde que jamais. Elle vient donc de célébrer, par une audition spéciale et un salut solennel, la fête de saint Grégoire le Grand, le 12 mars dernier. Des chants grégoriens excellemment choisis alternaient

avec des pièces d'orgue et des chants anciens et modernes. Parmi les plus caractéristiques des morceaux exécutés, citons le *Gregorius Praesul*, le vénérable prologue des anciens antiphonaires, le trio de Schütz *O pieux amour*, le chœur céleste de la *Légende de saint Christophe* de d'Indy, les fameux trois chorals d'orgue de Bach sur le *Kyrie* (*Fons bonitatis*), etc. (Voir aussi à la Bibliographie, ci-après).

Montpellier. — A la mémoire du Cardinal de Cabrières, une belle audition de musique religieuse vient d'être donnée par la Maîtrise Paroissiale de l'église Saint-Denis. Le *Requiem* de Fauré y fut exécuté en concert spirituel, cette œuvre, quoique d'un bon esprit nuptial et d'une impression religieuse indéniable, ne cadrant pas avec la célébration de la liturgie. Un salut solennel suivit, avec l'*O sacrum convivium* de D. de Sévérac, le *Mittit ad Virginem* d'Abélard, le *Tu es Petrus* à 5 voix et orchestre, de Liszt, *Tantum ergo* de Palestrina *a cappella*, Psaume CL, de C. Franck avec l'orchestre. L'exécution fut excellemment dirigée par M. F. Raugel ; l'orgue du chœur était tenu par M. Léonce Granier, maître de chapelle, qui avait préparé les chœurs ; au grand orgue, M. Fr. Borne, organiste, joua un Choral de Bach et la Marche de la 3e symphonie de Widor.





Écoles d'Orgue et de Musique religieuse

De la substantielle étude donnée au Congrès de Strasbourg par M. l'abbé Prieur, de Caen, nous détachons les parties les plus caractéristiques, celles qui situent le sujet, le définissent, et en donnent les saines conclusions, que tous nos lecteurs adopteront à la suite de l'excellent auteur.

I. Nécessité d'Écoles d'Orgue et de Musique religieuse.

Deux faits s'imposent à notre attention :

1° nous manquons d'organistes,

2° nous manquons d'organistes sérieux.

1° *Nous manquons d'organistes.* — Au mois d'avail 1920 les *Tablettes de la Schola Cantorum de Paris* publiaient l'appel suivant : « Est-il « rien de plus pénible, quand on se consacre à un apostolat, que de voir « des gens convaincus et parfois convertis par vous-même, vous appor- « ter leur confiance et vous demander votre aide... et de ne rien pouvoir « pour eux? C'est ce qui nous arrive en ce moment vis-à-vis d'un bon « nombre de maîtrises qui voudraient marcher sous nos auspices et à « qui nous ne pouvons fournir de chef. On nous offre constamment, en « effet, des places de maîtres de chapelle, pour lesquelles nous n'avons « personne à proposer, le recrutement étant insuffisant pour la très « grande quantité de demandes. »

C'est vrai des maîtres de chapelle, c'est vrai des organistes. Et la *Revue des Maîtrises* dès le mois suivant faisait entendre sous la plume de M. A. Colinet, l'écho de cette plainte douloureuse : « Nous souhai- « tons très vivement que cet appel soit entendu. Le recrutement des « musiciens d'église traverse une crise grave. Déjà, dans certaines ré- « gions, il est devenu à peu près impossible de trouver des chantres. Il « en sera bientôt de même pour les maîtres de chapelle et les *organistes*. « Nul ne semble se préoccuper de cette situation ; elle aura cependant, « si elle se prolonge, des *conséquences désastreuses*. »

2° *Nous manquons d'organistes sérieux*, d'organistes-accompagnateurs d'abord. Combien sont rares les bons accompagnateurs !

« Entrez, dit l'abbé Chassang, dans la préface de son *Manuel de l'ac-*

« *compagnateur*, entrez dans une église où l'office commence et écoutez. « Qu'entendez-vous souvent ? — Un placage plus ou moins barbare « qui engourdit ou défigure la mélodie ailée », c'est le lourd et épais accord note contre note. Qu'entendez-vous encore ? Des harmonies « incohérentes et souvent inadéquates, parfois même des contresens révoltants », ce sont les accords chromatiques et les sensibles érigés en système dans l'harmonisation du plain-chant. Que voyez-vous enfin ? continue le même auteur : « Quelque chose qui jure, un vêtement d'une allure moderne à une statue de marbre antique. »

Et ces pauvres accompagnateurs n'ont rien su des travaux de MM. Gastoué, Grosjean, des abbés Brun, Chassang, Courtonne, etc., etc. ; en plain-chant ils n'ont reçu aucune connaissance approfondie et intelligente ; ils n'ont connu que le système *Hanon*.

Que dire des titulaires de grandes orgues ? (Il ne s'agit pas évidemment des diplômés, des professionnels, sortis de nos grandes écoles, ni des amateurs laborieux et consciencieux qui mettent leur talent au service du culte divin.) Qui de vous n'a pas déploré quelquefois, peut-être souvent, la pauvreté du répertoire des organistes, leur ignorance des règles liturgiques; ce qui est plus grave, leur absence totale d'esprit liturgique? Qui de nous n'a pas constaté leur mauvais goût, leur préoccupation de plaire au public ? Résultat : ils faussent davantage le goût déjà déformé de l'assistance et, s'ils s'excusent de leurs fantaisistes libertés, ils parlent de concessions provisoires, il s'agit bel et bien de « concessions à perpétuité » ; ont-ils pensé un seul instant, Messieurs, que du haut de leur tribune, comme le prêtre à l'autel, ils avaient un sacerdoce à remplir ? Gounod a dit vrai : « *L'art est un autre sacerdoce.* »

Donc, nous manquons d'organistes, leur nombre est trop restreint, leur qualité quelquefois insuffisante.

Mais à qui la faute, Messieurs ! Ah ! certes, ce n'est pas celle du Pontife qui aima par-dessus tout la beauté de notre Église. Dans le *Motu Proprio* du 22 novembre 1903 — il y aura bientôt 18 ans, — Pie X a établi le code juridique de la Musique sacrée — et le nouveau droit, au canon 1264, nous le rappelle, — il a voulu *dans la plénitude de son autorité apostolique* — ce sont ses propres paroles — *qu'il lui soit attribué force de loi* et il entend en imposer à tous *la plus scrupuleuse observance.* Or, à l'avant-dernier article, au n° 28, il est écrit : *Qu'on ait soin de soutenir et de favoriser le mieux possible les écoles supérieures de musique sacrée là où elles existent déjà*, et Pie X ajoute : *qu'on ait soin de concourir à en fonder là où il n'y en a pas encore. C'est une chose d'une extrême importance que l'Église elle-même pourvoie à l'instruction de ses maîtres, organistes et chantres, suivant les vrais principes de l'art sacré.*

Une question, Messieurs. Depuis le 22 novembre 1903, c'est-à-dire depuis 18 ans, combien d'Écoles de Musique sacrée ont été fondées en France ? J'aime mieux ne pas répondre ; quelques rares maîtrises,

Rouen, Dijon par exemple, quelques rares organisations donnent un enseignement suffisamment complet et pratique.

Mais, en dehors de ces centres d'enseignement, comment nos organistes, petits et grands, peuvent-ils recevoir la formation nécessaire ?

II. Possibilité d'une École d'Orgue par diocèse.

Ce centre d'enseignement moyen et collectif, dont la nécessité pratique ne saurait vous échapper, est-il possible ?

Plusieurs d'entre vous, sans doute, sont sceptiques et je m'imagine que les questions se pressent nombreuses dans vos esprits. Où et comment trouver des élèves, un local avec des instruments de travail, des ressources, de l'argent ?

Messieurs, là n'est point le nœud de la difficulté.

Y a-t-il dans votre diocèse, dans votre région, un organiste, un seul, un vrai professionnel, capable d'enseigner, ayant l'amour de son art et au cœur aussi l'amour de son église ? Messieurs, toute la question est là : si vous le possédez, votre école d'orgue est possible incontestablement.

Seul, il ne pourra donner tous les cours nécessaires (solfège, chant grégorien, harmonie, contrepoint, accompagnement, piano, orgue avec pédale) ; mais est-il donc impossible de trouver dans ce même diocèse un prêtre, qui sera son collaborateur, capable d'enseigner soit le solfège, soit le chant grégorien, soit les éléments de l'harmonie ?

D'ailleurs, ce professionnel, parce que le temps lui manquerait, ne pourrait pas se charger de la direction morale, matérielle et financière de l'œuvre et, puisqu'il s'agit en fin de compte d'une œuvre d'église, d'un rouage diocésain, vivant et se développant sous le patronage, plus que cela, sous le contrôle du chef du diocèse, n'est-il pas naturel que la direction en soit confiée à un prêtre, approuvé par l'Ordinaire ? Un maître de chapelle, un directeur de Schola paraît tout indiqué.

Voilà, Messieurs, le personnel enseignant trouvé.

Que vous faut-il ensuite ? Des *instruments de travail*, des *élèves*, des *ressources*. Permettez-moi, Messieurs, de vous demander d'abord de la méthode dans votre action.

Ne décidez rien à l'avance, étudiez votre milieu, préparez-le, n'imposez pas à la vie des cadres tout faits.

Que d'œuvres ont vécu, Messieurs, faute de méthode. Il fallait faire quelque chose, s'organiser ; or, un jour, autour du tapis vert de graves messieurs se sont réunis pour conférer, décréter, statuer ; de leurs longues et savantes élucubrations sont sortis des statuts, un règlement, un comité surtout avec président, vice-président, etc. Non, Messieurs, vivez d'abord, organisez ensuite. Oh ! sans doute, pour commencer un minimum d'organisation sera nécessaire. Inutile, Messieurs, de faire venir un architecte pour dresser le plan de cette école d'orgue et de musique religieuse, soyez plus simples : une sacristie, une salle d'école libre, de patronage, une salle d'œuvres, la salle de la Maîtrise ou de la Schola, ainsi vous serez dispensés d'un loyer onéreux.

Des instruments de travail? Un tableau noir pour les leçons d'harmonie, une table, quelques chaises ; un harmonium, un piano pédalier que vous louerez la première année ; ah ! certes, vous ne commanderez pas chez Mutin, Debierre ou Rheinburg un orgue à trois claviers et quarante jeux, mais pour vos leçons, vos cours, vous demanderez à l'un des curés de la ville — puisque, par hypothèse, nous supposons ce centre d'enseignement organisé dans l'une des grandes ou moyennes villes de votre diocèse — l'autorisation de vous servir, *pour l'utilité du diocèse*, de l'un des orgues existant chez vous : deux claviers, un pédalier complet, une douzaine de jeux, n'est-ce pas pour des débuts largement suffisant ?

Comment recruter des *élèves* ?

Pour constituer une école, il ne suffit pas d'un professeur et d'un tableau noir, il faut des élèves.

Pour plus de clarté, précisons la nature, la force de l'enseignement qui sera donné ; en somme cette école diocésaine pourrait comprendre deux sortes de degrés : l'enseignement primaire et l'enseignement moyen.

L'enseignement primaire sera réservé aux petits organistes des villes ou des campagnes, aux débutants, à ceux qui ne savent presque rien et qui croient tout savoir, à ceux qui ont été mal initiés par un amateur, certes bien intentionné, mais dont les élèves, pour leur plus grand bien, doivent tout recommencer, il comprendra : étude ou revision du solfège étudié en quatre temps trois mouvements, plain-chant, éléments d'harmonie, accompagnement neumatique du plain-chant, étude du jeu lié, exécution de pièces simples pour harmonium.

L'enseignement moyen ajouterait au programme des notions plus complètes d'harmonie et l'étude de l'orgue avec pédale.

Mais comment obtenir ce résultat technique d'un niveau déjà élevé, avec de simples élèves qu'on voudrait utiliser au bout d'un an ou deux pour le service du culte, car enfin l'étude de l'orgue ne peut s'adresser qu'à des personnes déjà formées au point de vue musical, ayant acquis une culture pianistique sérieuse ?

Messieurs, je comprends fort bien votre objection, mais permettez-moi d'attirer toute votre attention sur l'essai de solution proposée, c'est une expérience de quatre années qui la guide.

Messieurs, des jeunes gens pianistes, futurs organistes, vous en trouverez très peu. Ils sont très pris par leurs études, la préparation de leur avenir, de leurs examens, — s'ils sont sérieux ; — il en sera ainsi tant que, dans nos maisons d'éducation chrétienne ou autres, on reléguera dans le plan général de l'éducation la musique — au tout arrière-plan, dans la catégorie des *arts dits d'agrément*, qu'on devra subir pendant le temps de la récréation. Quant aux autres, ceux que ne fatiguent pas leurs études, il n'y a rien faire, c'est l'envahissement du sport et de l'éducation physique ; s'ils sont susceptibles d'enthousiasme, leur emballement atteindra tout au plus le niveau moral, ou immoral, du match Dempsey-Carpentier.

Messieurs, adressez-vous donc aux jeunes filles du monde, à celles auxquelles la vie a laissé quelques loisirs, à celles qui en piano sont arrivées au moins à un degré moyen, aux jeunes filles chrétiennes qui, en raison de leur éducation religieuse, acceptent facilement de rendre service à leur église.

Est-il donc si difficile à un organiste, qui est ordinairement professeur de piano, d'inspirer à ses élèves le goût de l'orgue, de leur faire soupçonner qu'il y a en dehors de Beethoven, de Chopin, de Schumann, etc., toute une littérature musicale ignorée d'elles et du public pianiste ? Pourquoi un jour, après une leçon, simplement au piano-pédalier, ne leur donnerait-il pas une idée de la charpente d'une grande pièce d'orgue, la VI[e] Sonate de Mendelssohn, par exemple, leur montrant le thème, si grave et si beau, passant tour à tour d'un registre à l'autre, d'un clavier à l'autre ?

Pourquoi, le dimanche suivant, n'inviterait-il pas quelques-unes de ses élèves à monter avec lui à la tribune du grand orgue ? Bref, par ce moyen ou d'autres, il éveillerait leur curiosité. Une autre fois, il emploiera des arguments différents et plus directs : « Mademoiselle, utilisez le talent que Dieu vous a donné, jouez donc autre chose que « Rêve d'avril » ou « Feuille d'automne », rendez service à votre église privée d'organiste. »

Les sujets seront trouvés parmi les éléments d'une Schola féminine, d'une Schola mixte où, par hypothèse, les membres sont déjà susceptibles de goûter, de comprendre la puissance apologétique de la musique religieuse, grave et austère.

(*A suivre.*) ABBÉ PRIEUR.





Le Rythme des Mélodies Grégoriennes

I

(*Suite.*)

Le commentateur anonyme de Gui, qui écrivait du vivant de celui-ci [1] — et a dû suivre une première rédaction du *Micrologue* —, déclare que les figures (*notae*) *pedatae* ou *recurvae* servent à reconnaître ce qui doit être donné *en une seule fois* (*simul*). De son côté, l'auteur du *Micrologue* exprime cette idée que les *syllabes* musicales — ainsi appelle-t-il les neumes —, comprennent 1, 2 ou 3 sons ; ces syllabes, seules ou doublées, forment *la* neume (ou partie), c'est-à-dire, un *mot* musical ; enfin, un ou plusieurs mots musicaux composent une « distinction ». Odon, dans un passage dénaturé par Houdard, ne s'exprime pas autrement. Gui ne cite, évidemment, que les formes courantes des syllabes (*punctum*, *virga*, *podatus*, *clivis*, *salicus*, *scandicus*, *torculus*, *porrectus*, *climacus*..,), mais, il n'exclut certainement pas les groupes composés d'un plus grand nombre d'éléments. La preuve en est qu'il semble ne s'inquiéter aussi que du monosyllabe musical — que nous dénommerions volontiers *syllaba pars*, — et des dissyllabes ; et cependant, il énumère plus loin les mots musicaux trisyllabiques et tétrasyllabiques [2]. De ces textes, il résulte que le fait d'opposer à des syllabes de plusieurs sons une syllabe n'ayant qu'*un seul son* prouve bien que ce son unique est, *par lui-même*, un temps premier. Nous avons donc des figures comprenant plusieurs temps premiers et, chaque note étant égale à celle qui la précède ou qui la suit, il est inutile de chercher une proportion *inégale* entre *deux* sons dans une même figure neumatique : une relation proportionnelle inégale ne peut exister qu'entre des groupes , , ou, dans un même groupe,

1. En 1034, au plus tard ; donc, antérieurement à Aribon qui écrit lui-même après Guillaume d'Hirsauge (1091). — Voyez le *Commentarius anonymus in Microl. Guid. Aret.*, publié par Dom Vivell, à Vienne, chez Hœlder, 1917, — 8°, pp. 3 et 56. *Nota* désigne ici la figure ou neume-accent (voir aussi p. 54), comme dans l'Anonyme du Vatican (xe siècle).

2. *Microl.*, éd. Amelli, xv, p. 34, l. 35-37 ; p. 35, l. 1-5 ; p. 36, l. 24-25.

entre *deux* ou plusieurs *sons opposés à un seul son*, c'est-à-dire plusieurs temps premiers opposés à *un* autre temps premier.

A vrai dire, si Gui « désosse » la phrase musicale à l'aide de termes empruntés au « matériel » littéraire, c'est non seulement parce qu'il a coutume, comme ses contemporains, de tamiser jusqu'à l'expression même de ses pensées à travers celles des Anciens, mais surtout parce qu'il voit, de part et d'autre, une véritable analogie. Comparant le son simple à la voyelle, le mot à la *locutio* ou *dictio*, l'anonyme peut donc écrire : « *Secundum quod ordinabis vocales et syllabas, ordinabis etiam neumas* » ; en outre, ses exemples nous offrent précisément des syllabes et des mots en correspondance absolue avec les syllabes et les mots du texte [1] ; voilà qui aide à comprendre qu'*une seule syllabe* puisse avoir *une ou plusieurs neumes* et *une seule neume* être divisée en *plusieurs syllabes*. Dans ce passage du *Micrologue* [2], *les syllabes* ne peuvent s'entendre que du texte littéraire, et *les neumes*, des mots musicaux. De plus, l'analyse de la mélodie sans paroles, s'expliquant aussi par l' « assimilation » des formes musicales aux éléments grammaticaux, l'on peut même ajouter que le deuxième cas concerne ou les syllabes du texte en corrélation avec la musique pour former *un seul* mot sonore, ou simplement ce dernier, dépourvu des éléments littéraires.

Gui insiste encore sur cette correspondance en demandant « *que les parties et les distinctions des neumes et des mots* (verborum) *se terminent en même temps* » [3] : étant admis que *la partie* est le mot musical, le mot *neume* s'entend ici, non pas d'une figure musicale — qui serait d'ailleurs la syllabe, mais de la cantilène représentée, comme aux chapitres *IV* et *XIII* du *Micrologue*, par les neumes ou *mélodies-types* caractéristiques de chaque ton [4]. D'autre part, le terme *verbum* désigne évidemment le texte grammatical dans son ensemble, par cette même extension qui lui fait attribuer aussi le sens de discours, comme, au mot *locutio*, celui de phrase [5].

Allant plus loin, Gui compare le mécanisme de la mélodie à celui du *vers*, la *distinction* correspondant à ce dernier, et le mot musical au *pied* poétique. [6] Mais, à plusieurs reprises, l'Anonyme *tient* à faire remarquer qu'en exposant longuement cette thèse pour les besoins de la composition et de l'exécution, l'auteur du *Micrologue* l'applique *seulement* aux chants appelés par lui « *métriques* », « *accurati* », précisément

1. *Anonyme*, pp. 90 et 53 ; *Microl.*, ch. XVII, l. 16.

2. *Microl.*, *XV*, p. 36, l. 7-9. — Dès 1855, Lambillotte donnait dans son *Esthétique du chant grég.*, une traduction très exacte de ce passage et que vient confirmer la glose très claire de Dom Ferretti (*Il cursus*..., ch. XI, pp. 102-108).

3. *Microl.*, *XV*, p. 37, l. 5-7.

4. *Primum quaerite*..., etc. ; — *ton* est ici synonyme d'authente et de plagal.

5. *Microl*, *XV*, *loc. cit.*, et *XVII*, p. 40, l. 17. — Il en est de même quand Gui déclare que la tristesse doit être exprimée par des neumes graves, la paix par des neumes joyeux, la prospérité par des neumes exsultants (XV, p. 37, l. 10-12). Souvent ridicule, — si neume avait ici le sens de *mot*, l'effet serait grotesque s'il s'agissait d'une simple syllabe musicale.

6. *Microl.*, XV, p. 34, l. 1-3, et p. 36, l. 34 et suiv.

en raison d'une *ressemblance* avec les mètres [1]. Nous allons voir ce qu'il faut entendre par cette similitude. Observons auparavant que Gui affirme à tort la « personnification » du pied par le mot. Car, bien que chaque mot musical ait ordinairement dans l'ordre quantitatif une forme métrique très spéciale, mais qui diffère des termes concomitants, le plus souvent sa figuration « indépendante » est absolument inapte à constituer, par elle-même, ce pied intégral, — délimité comme forme et comme nombre — qui est la base d'*un mètre déterminé* et doit seul être considéré comme le pied réellement métrique d'un vers possédant cette même qualité [2]. C'est pourquoi, en ajoutant que le nombre de

1. *Anonyme*, pp. 50, 53, 59, 65. Gui est également très clair sur ce point.
2. Les auteurs réprouvent le vers dont chaque mot forme un pied distinct :

Pythie | Delie | te colo | prospice | votaque | firma.

Cette marche verticale et concordante est, de ce fait, relativement difficile à réaliser. Produit tout artificiel, elle engendre la monotonie, en accusant par trop le schéma de l'hexamètre dont la forme métrique (vrai *nombre* poétique) répond intégralement à la définition des théoriciens. Par contre, la « coupe syllabique » — dont le rôle est de partager les mots, alors que la césure divise aussi le vers — vient rompre cette uniformité :

Ligna se- nex minu-it con- cisaque construit alto

En effet, tout en procurant à la succession des mots la tâche d'établir l'ordre intangible des pieds, la « coupe » introduit dans le vers une double marche horizontale dont les facteurs sont presque toujours indépendants les uns des autres. C'est pourquoi, la forme du vers étant fixée, les *régions* faibles et intenses des mètres n'ont plus aucun rapport avec la qualité des mots, et presque jamais avec leurs attributs, comme est l'accent tonique. Mais, pour l'oreille, la variété provient de la sensation *simultanée* d'indépendance et de cohésion, celle-ci étant uniquement déterminée par la coupe syllabique qui est en permanence le canal conducteur des mètres. On peut donc dire que les mots chevauchent (ou plutôt : peuvent chevaucher) sur les divisions du rythme (Emmanuel). Et ces considérations s'appliquent chaque fois que la musique donne exactement la réplique quantitative des syllabes. On voit qu'une barre placée entre chaque pied ou chaque dipodie ne serait qu'un point de repère visuel, mettant en évidence la juxtaposition de ces éléments, mais sans aucune influence sur le caractère ou la place du *levé* et du *posé*, d'autant qu'en rythmique ancienne, pieds et mètres peuvent, suivant leur forme, commencer par l'un de ces deux gestes.

Prenons un chant que nous supposons la réplique exacte d'un texte pourvu *de* rythme, certes, mais non d'*un* mètre défini, et dans lequel les lois de la quantité étant volontairement écartées, le rythme n'est plus indiqué que par... l'accent tonique :

◡ ◡◡ ◡ ◡ ◡ ◡ – ◡◡ ◡ ◡ ◡◡
Sepeli- erunt Stephanum viri timo- rati

Dans cette double marche horizontale, l'accent tonique est transformé en canal conducteur du rythme et détermine à son tour des éléments plus ou moins longs, mais juxtaposés ; les mots chevauchent sur ce rythme tonique. Une barre placée entre chaque rythme élémentaire ou chaque groupe d'éléments « toniques » ferait uniquement ressortir leur juxtaposition, mais n'aurait aucune influence sur le caractère ou la place du levé et du posé, d'autant que — par une assimilation réelle au cas précédent et communément admise, l'accent tonique peut, de par son caractère « intense », être considéré ici tout aussi bien comme le reflet d'une longue (ou *thé*sis), que d'une brève (ou *a*rsis), le levé étant alors simplement un « témoin » et un rappel de la hauteur relative du ton : tout groupe élémentaire (♩♪♪) peut donc être l'objet d'une double graphie du geste (a, th ; th, a), dont l'emploi est *affaire*

ces pieds musicaux est plus ou moins indéterminé dans la distinction — que, pourtant, il assimile au vers ! —, notre auteur semble vraiment ne parler, en fait, que de rythmique (au sens de S. Augustin) et confirme à sa manière l'adage de Quintilien : « le rythme n'a rapport qu'à la somme des temps, le mètre dépend de leur disposition relative » ; et

de mentalité. Or, la battue des contrapontistes de la Renaissance, celle même des musiciens du XVIIe siècle, s'accommodent normalement de la *juxtaposition* des éléments rythmiques, tout comme celle des anciens ou des modernes.

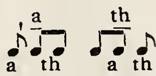
Il importe donc peu qu' « en musique, les rythmes chevauchent sur les mesures » — ce qui est loin d'être toujours exact —, c'est-à-dire sur des points de repère analogues aux bornes kilométriques et auxquels, seuls les modernes mal informés attachent de l'importance ; s'il est vrai, notamment, que « point n'est besoin de barre de mesure » pour inscrire l'iambe, pourquoi D. Mocquereau ajoute-t-il : « La musique moderne écrit ce rythme de la façon suivante : ♪|♩ ♪|♩ ♪|♩, et il faut se faire une véritable violence pour chanter : 3/8 ♪♩|♪♩|♪♩ » (*Nombre mus. grég.*, pp. 45, 46, 48). C'est pourtant le même auteur qui, d'accord avec nous, reconnaît que des barres de mesure disposées à intervalles réguliers n'ont, dans un morceau de quelque valeur, aucune influence sur la place du temps fort : en vérité, ne doit-on pas conclure que les deux graphies sont bonnes, à titre égal, d'autant qu'ici (p. 46), D. Mocquereau envisage la durée et non l'intensité ? Supposer que le *rythme* 2 est syncopé, c'est-à-dire faussé, serait admettre qu'il y a déplacement voulu et anormal de l'accentuation au profit de la première note : le cas régulier serait donc *pratiquement* identique au rythme 1. Par suite, faibles ou forts, les éléments ont, de part et d'autre, la même forme. Alors, quelle est l'*utilité rythmique* de l' « obstacle » *moderne*, — inconnu de l'Antiquité et du Moyen Age, et dressé devant le rythme-cavalier ? En imposant ce concept comme un principe général, D. M. enchaîne le rythme, indépendant de la mesure, à la battue de la *mesure moderne* dont le premier temps est un *posé, sinon* toujours un temps fort : or, mesure et rythme sont choses bien différentes !

De cette loi, notre auteur déduit le principe du *rythme-fusion* dont nous reparlerons, lequel, sous prétexte de ne point perdre les pas du rythme, souligne en réalité, sous la fausse dénomination d'*ictus*, « les *jalons* puérils de la mesure *mal entendue* » (Emmanuel et Gastoué) —, dénature et morcelle les formes mélodiques basées sur l'accent tonique puis les mélismes du chant orné, et cherche dans les signes additionnels des manuscrits une justification « impossible ».

Nous avons mentionné plus haut la possibilité d'un double aspect de la chironomie du rythme tonique latin.

La première graphie suit le mouvement *ascendant* du « ton » auquel s'associe, dans une certaine mesure, la notion de brièveté : *considérée sous cet aspect*, c'est un faux iambe tonique (♪♪) tout comme la forme ◡ — ♪♩♪ représente un pseudo-iambe tonico-métrique dont la première syllabe est intense ; au contraire, dans l'iambe métrique des anciens, l'accent du mot ne compte ordinairement pas, et dans la poésie tonique de saint Augustin, de saint Ambroise et autres, l'iambe NORMAL occupe la place de la longue prosodique : *Vergen — te mun — di ves — pere*

(Bien entendu, il n'est présentement pas question de l'accentuation rythmique des maneries médiévales ou des mélodies qui pourraient leur être rattachées.) — *En raison même du geste adopté*, la battue sera la même pour un trochée tonico-métrique succédant au pseudo-iambe,

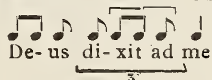


en supposant que la main souligne inconsidérément tous les éléments accentués (*redde illis*) au lieu de rassembler plusieurs pieds, — ce qui est plus conforme à la tradition et prévient toute indécision dans la pratique.

La seconde graphie tend spécialement à projeter l'intensité et relève de l'antique notion de la force relative représentée par le posé et attribuée à la longue (Emma-

cela ne veut point dire que, dans un rythme, l'on ne puisse découvrir des assemblages métriques plus ou moins importants, ni que Gui néglige le nombre et l'ordre des durées, — en dépit du grand nombre

nuel) en vertu d'une certaine attirance naturelle : c est le trochée tonique ou tonico-métrique, différant du trochée classique par le rôle positif de *force* qu'y joue l'accent du mot. Mais, contrairement à ce qui se passe dans le rythme tonique (notion de l'accent fort remplaçant la longue), la longue classique n'est forte que dans les seuls cas où elle est affectée d'un accent musical — *indépendant de l'accent tonique* : c'est qu'elle est, AVANT TOUT, *un élément* de la région « intense » d'un MÈTRE, c'est-à-dire quelque chose de plus que la « prédominance quantitative » de ce que Benett appelle l'*ictus* (sens moderne). Et cette zone ou *temps rythmique entier*, *seule* de forme *invariable*, dont le POIDS est plus « alourdi » que celui de la région de forme variable, dite « faible » (ou *levé*), sans liens obligatoires avec la notion de temps fort, « met en vedette », — uniquement par ces moyens, le rythme *dominant* (Emmanuel). Ce doit être un peu comme la *sensation* de lourdeur, — très relative, d'ailleurs, — beaucoup plus que de force, et que produisent sur le passant, à l'autre extrémité, les ondes en profondeur, les oscillations comme « atténuées » du plancher d'un pont suspendu, posément parcouru par une voiture. Quoi qu'il en soit, la connexion possible des formes trochaïques et iambiques donne lieu aux mêmes considérations que pour le cas précédent. D'ailleurs, l'ordonnance de la *battue élémentaire* ne serait pas modifiée dans l'hypothèse d'une note survenante



puisque, entre autres arguments justificatifs, peut figurer celui de 3 notes condensées en 2 temps, procédé renouvelé des Anciens, et aussi légitime que la condensation de 4 temps premiers en 3 temps, admise comme exception par Dom Mocquereau (*Ibid.*, p. 40).

De ces deux graphies, la première correspond à la *battue moderne du rythme*, quant à la *matérialité* du geste, celui-ci se bornant à consigner dans un sens toujours identique, la relation du temps léger (*levé*) au temps lourd (*posé*), quelle que soit la forme — masculine ou féminine, des cellules ou des groupes mélodiques. Nous avons dit que cette battue permet d' « insinuer » la hauteur relative de l'accent latin et la souplesse qui en résulte ; elle en souligne avantageusement l'intensité en accusant son opposition éventuelle avec la forme métrique, — les questions des hymnes et de l'*accent expressif*, évidemment mises à part.

Car, pour les modernes comme pour les Anciens, l'analyse du rythme de la cellule mélodique — nous ne parlons pas du rythme du groupe mélodique ou succession de cellules, — conduit au même principe : dans tout rythme musical féminin l'intensité, quel qu'en soit le caractère, affecte et « prédomine » le *posé* ou temps lourd. Toutefois, les textes latins médiévaux mis en musique offrent les particularités suivantes : l'accent tonique — qui a créé l'accent métrique proprement dit, est définitivement *le seul* représentant de l'intensité, quelle qu'en soit l'importance. Il détermine donc le rythme du mot et, en principe, le rythme du mot « chanté ». Or, dans certains cas, un mot dont la *cadence* est *littérairement* féminine et dont le *rythme musical*, envisagé à la moderne, est normalement *masculin* — parce que, selon la théorie de V. d'Indy et de Riemann, son accent affecte et ne peut affecter que le temps léger (*Deus*) —, se trouve avoir une forme musicale féminine ! L'explication est simple : cette forme métrique pure de la mélodie est sciemment voulue par des gens que ne gênent pas la sensation des résolutions harmoniques et l'attraction de la « basse » : c'est un témoin attardé, quoique assez fréquent, un reste de l'époque où l'accent, n'étant seulement qu'une élévation, coïncidait ou ne coïncidait pas avec l'intensité possible de la cellule quantitative littéraire, et musicale la plupart du temps. Il n'en reste pas moins qu'il y a désormais, dans ces cas particuliers, une antinomie entre le rythme du mot et la *forme* musicale, par suite de cette transformation de l'accent.

A moins de négliger continuellement l'accentuation — ce qu'aucune Ecole ne demande et ce qui est un non-sens quand il s'agit de chant quasi-syllabique, *rythmique* et non métrique, l'on est donc amené à considérer le temps lourd de

de ses « mètres » qui ne sont que des « vers » rythmiques [1], à en juger par les exemples de ses commentateurs. Mais, le fait qu'en dehors de leur poids naturel dans l'articulation, les syllabes du texte soient dépourvues de toute quantité, contribue évidemment à fausser chez Gui cette notion de similitude — nous ne disons pas : d'identification, au point qu'il peut écrire :

« Le musicien choisira dans ces divisions celles qui lui plaisent, comme fait le métricien. Néanmoins, il n'est pas astreint à la rigueur si grande de la loi, parce que l'art musical use tout à fait (*in omnibus*) de l'échange, du changement (*se permutat*), au moyen d'une *variété* logique dans la disposition des sons » [2].

On ne peut mieux affirmer la liberté de ces chants dits *métriques* par rapport au *mètre*, et cela explique la charmante naïveté de Gui, narrant au moine Michel, son ami, les beautés de son vers musical : « Tous ces éléments concordent entre eux avec un agrément merveilleux, et leurs concordances sont d'autant plus fréquentes qu'ils se ressemblent davantage [3]. » En fait, cette *variété* dont parle Gui, n'a rien à voir avec les cas « hétérogènes » ou *anormaux* de substitution, en usage *courant* dans la métrique ancienne ; au contraire, elle est une « évasion » vers la liberté rythmique, aux dépens de l'autre terme de comparaison, quand celui-ci a réellement une forme métrique. Enfin, cette « mutation » continue de la *forme* nous aide à comprendre que les chants appelés *prosaïques* dans ce même chapitre XV, puissent être la négation des chants métriques, puisqu' « ils en suivent moins exactement les règles, — ayant des mots *plus ou moins longs* et des distinctions qui surviennent *sans raison*, à la façon des proses » [4] ; et cette « pointe » vise évidem-

ces rythmes féminins comme étant faible ; mais, nous verrons plus loin que la difficulté qui en résulte n'est pas insoluble. L'essentiel est qu'en fait, l'accent tonique (temps *léger*) *qui est intense, ne soit pas traité comme une simple note de passage*, sous prétexte qu'on le fait « ressortir » en soulignant *seulement* le temps lourd, et avec cette préoccupation — vraiment contradictoire ! — de démontrer à l'aide de l'*importance* qui lui est accordée, la « faiblesse » de ce même temps lourd par rapport au temps léger : et ces singularités sont la conséquence *pratique* de la théorie du rythme-fusion. D'autre part, l'on maintiendra la sensation de la forme métrique iambique afin de ne pas réaliser continuellement en syncopes positives ces cas réels de SYNCOPE NÉGATIVE : et l'on y parviendrait par l'*écrasement* vocal ou harmonique de l'accent. C'est dire que, dans ces rythmes féminins, un seul accord ou deux accords successifs accuseront toujours trop le temps qu'ils affectent respectivement. Il nous semble donc que le moins possible d'accords, répartis sur des notes « indiscutables », un léger contrepoint à deux voix, l'unisson même, sont, en soi, le meilleur traitement de ces cas difficiles qui donnent raison à ceux qui, comme d'Indy, Emmanuel, etc.., affirment que le chant grégorien n'a pas été conçu comme « pouvant » être « accompagné ». — On ne doit pas conclure de cet exposé que, dans une phrase, tous les éléments *pouvant* être accentués le sont nécessairement ; ce serait ne rien comprendre au rythme musical.

1. Ne pas confondre avec les vers dits rythmiques du Moyen Age et basés sur l'*ordre* et la *correspondance* des accents.

2. *Microl.*, XV, p. 35, l. 23-28. Pour Gui, *division* a le sens de *manière d'être* (XV, p. 35, l. 9, 23).

3. *Epistola de ignoto cantu*, P. L., t. CXLI, col. 431.

4. Ch. XV, p. 36, l. 17-20. — Voir, par exemple, les premières proses notkériennes qui sont, évidemment, de... la prose ! Mais, en latin, le mot *prose* (*prosa* oratio, elocutio, etc...), en tant qu'opposé au *vers*, ne s'emploie jamais qu'au singulier.

ment les proses de la première époque, dans lesquelles les phrases n'ont pas nécessairement le même nombre de notes et, — par conséquent, de syllabes.

Relisons maintenant les principaux passages de ce fameux chapitre xv du *Micrologue*:

« La fin de la distinction est l'endroit propice à la respiration. Notons, au sujet de tout ce qui précède, que le mot tout entier et à plus forte raison (*vero compressus*) la syllabe doivent être transcrits et exprimés d'une façon serrée.

« Le *tenor* ou *mora* (DURÉE) du *dernier* son qui, dans la syllabe musicale, est *le plus petit* qui soit (*quantuluscunque*), est plus « ample » dans le mot, très long dans la distinction : il est le signe de ces divisions. Ce qu'il faut, c'est battre la cantilène *comme s'il s'agissait* de pieds métriques ; et, certains sons auront par rapport à d'autres une durée (*morula*) *doublement plus longue ou plus brève* ou encore la *tremula* : c'est-à-dire une durée *variable* dont la longueur est quelquefois indiquée par une *virgula plana* apposée à la lettre. On veillera à ce que la répartition des neumes soit ainsi faite que celles-ci — qu'elles soient formées par la répétition (*repercussae*) de la même note ou par l'union de deux ou plusieurs notes différentes — aient entre elles un rapport constant (*semper*), soit quant au *nombre des sons*, soit *quant au nombre des ténors*, et se répondent en des proportions égales ou inégales : 1 — 1, 2 — 2, 3 — 3 ; 2, 3, 4 opposés à 1, 3 à 2 et 4 à 3.

« Le musicien choisira dans ces divisions... » (*Voir plus haut.*)

« Que les distinctions soient égales, à la façon (*more*) des vers : quelquefois, elles devront être répétées telles quelles ou varieront entre elles par quelque petit changement (*mutatio*). Pour que ce parallélisme (*duplicatae*) soit très beau, les mots musicaux devront, de part et d'autre, n'être pas trop dissemblables (*diversi*) ; et, tout en demeurant les *mêmes*, ils se prêteront quelquefois à des changements dans la forme, résultant des *manières* dont se meuvent les sons ou présenteront les mêmes déplacements ascendants et descendants (*similes* intensae et remissae) [1]. »

Suit une glose sur ces principes dont Gui nous dit qu'ils sont parfaitement réalisés dans les hymnes de saint Ambroise [2] ; puis, après une digression sur les chants prosaïques, l'auteur revient aux *chants métriques* et ajoute :

1. Ce parallélisme est analogue à celui de la poésie hébraïque. — *Partes.... quae aliquotiens eaedem transformentur per modos.* Chez Gui, le terme *modus* désigne : *1°* les gammes authentes et plagales ; 2° le déplacement des voix (différentes jonctions des sons et, par suite, des syllabes et des mots, — qui résultent de la grandeur des intervalles ; direction ascendante ou descendante de ces derniers) ; mais, dans ce deuxième cas, *modus* n'est ordinairement pas employé seul. Toutefois, le contexte ne permettant pas de croire qu'il s'agit de modulation, le second sens paraît s'imposer, commenté, somme toute, par ce qui précède et ce qui suit, — et l'emploi du pluriel se justifie beaucoup mieux. En outre, cette acception est comme un rappel indirect, mais significatif, du « *sex modis vox voci conjungitur vel intendo vel remittendo* » (IV, p. 22, l. 4), dont elle ne diffère que par l'absence du mot *similiter* ; et même, cette *variété* prônée et ainsi commentée au ch. XV, est précisément rappelée dans les mêmes termes, au ch. XVI : « Neumae quoque *per eosdem modos arsis et thesis poterunt variari et distinctiones aliquando* » (p. 38, l. 33-34). *Eaedem* (XV, p. 35, l. 37) ne peut donc s'entendre que des *sons* du mot dont le *nombre* reste le même.

2. Par les mots « apud Ambrosium », le *bénédictin* Gui de Pompose désigne, non pas le chant ambrosien, mais les hymnes attribuées à saint Ambroise et qui sont « métriques » à plusieurs points de vue, dont celui qu'envisage le *Micrologue* ; ainsi fait saint Benoît en usant du qualificatif « ambrosianus » (hymnus : *Reg., IX, XII, XIII, XVII*).

« Je les appelle chants *métriques,* parce que souvent nous chantons de telle sorte que *nous paraissons scander la mélodie comme* avec les pieds du vers, *ainsi qu'il advient lorsque nous chantons les mètres eux-mêmes* ; dans ces chants, il faut éviter l'abus des mots musicaux de deux syllabes et les entremêler de mots trisyllabiques et tétrasyllabiques. Ainsi font les poètes en mélangeant les pieds : les compositeurs les imiteront en employant avec sagacité des mots musicaux triés (*discretæ*) et variés. »

L'auteur répète ici les mêmes gloses que précédemment. Et il poursuit :

« La *ressemblance* entre les mètres et les chants métriques est loin d'être négligeable (*parva*) : les neumes (ou mots) *tiennent lieu* des pieds métriques et les distinctions remplacent (*loco sunt*) les vers : en effet, *telle* neume (ou mot musical) coulera à la manière (*more*) d'un dactyle, telle autre comme (*more*) un spondée ou un iambe, et la distinction *ressemblera* (*quasi*) à un tétramètre, à un pentamètre, voire à un hexamètre, sans compter les nombreux autres cas de ce genre. De plus, que les parties et les distinctions des neumes et des mots soient terminées en même temps et que l'on ne tombe pas dans cet ignoble défaut qui consiste à faire un « tenor » long sur certaines syllabes brèves, ou un ténor bref sur des syllabes longues ; mais, c'est un soin dont on aura fort peu (*raro*) l'occasion de se préoccuper. »

J. de Valois.

(*A suivre.*)





BIBLIOGRAPHIE

I. **Els Madrigals i la Missa de Difunts** d'En Brudieu (les madrigaux et la messe des défunts de Brudieu), transcription et notes historiques et critiques par F. Pedrell et Higini Angles. Publications du Département de musique de la Bibliothèque de Catalogne, I. Barcelone, Institut d'études catalanes ; 20 pesetas.

II. **Kancional** Franusuv (Cantional de Franus), édité avec notes par le Dr Dobroslav Orel. Prague, Cyrillo-Methovejska Knihtis Karna.

Nous sommes vraiment en retard pour annoncer ces deux beaux ouvrages, qui intéressent à un haut point l'histoire de la musique ; mais notre dessein est de leur consacrer plus tard à chacun un article spécial.

Dans le superbe nouveau volume publié par le maître Pedrell avec la collaboration de M. Anglès, nous avons la plublication intégrale de l'œuvre religieuse et profane d'un remarquable maître inconnu du xvie siècle, Jean Brudieu, dont la carrière s'écoula principalement à la cathédrale d'Urgel, mais qui était d'origine limousine. Il y a là, dans les documents recueillis sur les rapports de ces églises de l'Espagne du Nord avec les musiciens du Midi de la France, des détails excessivement précieux, et, dans les belles œuvres de Brudieu (émule par endroits de Jannequin), la révélation d'admirables choses.

L'autre volume ici annoncé est consacré à une très curieuse collection faite au début du xvie siècle par un musicien tchèque : chansons religieuses en latin et en langue vulgaire, motets, tropes, monodies et polyphonies d'un style très archaïque, éclairent d'un jour curieux le répertoire musical de Prague à cette époque lointaine, où l'influence du maître français Guillaume de Machant subsistait encore, tandis que tel chant de « roratu » se retrouve singulièrement dans tel vieux Noël français.

La vita musicale dell'Italia d'oggi. (La vie musicale de l'Italie d'aujourd'hui. Actes du 1er Congrès Italien de musique tenu à Turin, 11-16 octobre). Torino, Fratelli Bocca. 20 lire.

Beau volume et intéressant compte rendu d'un Congrès remarquable, premier d'une série, où, parmi les nombreuses matières traitées citons les suivantes, susceptibles d'intéresser nos lecteurs : le Folklore, par G. Fara, et l'Éducation musicale du peuple et son organisation par D. Alallona;

la motion de l' « Association musicologique italienne » sur la publication d'un *Corpus* des œuvres des meilleurs maîtres ; l'Institution d'une Université musicale à Rome, par A. Brugnoli ; la courte communication de V. Fedeli sur la musique d'Eglise et la discussion qui l'a accompagnée. L'art et l'industrie de la facture d'orgue, par D. Sincero, est l'un des plus intéressants et complets rapports présentés à ce Congrès : nous y relevons avec plaisir, parmi les conclusions votées à l'unanimité, la réintroduction, dans les orgues nouvellement construites, de tout une série de jeux à faible pression, à l'instar des anciens instruments, sans préjudice des pressions variées pour les diverses catégories de jeux employées dans l'orgue ; ce rapport aussi renferme d'intéressants aperçus sur les ressources que les anciennes compositions d'orgue offraient aux organistes, avec les quintes, tierces, etc, même lorsque le nombre de ces jeux étaient réduits.

Magdeleine Simonard, **La voix travaillée** *suivant les lois de la physique et de la physiologie.* Préface de *A. Gastoué.* Gr. in-4° de 52 pages. Paris, Éditions Senart.

Excellent travail, établi d'après les travaux de M. l'abbé Rousselot et du Dr Pierre Bonnier, cette étude de Mlle M. Simonard sera utile à tout professeur de chant, tout directeur de chœur, et même toute personne chantant soucieuse d'entretenir ou de développer sa voix *rationellement* et sans *fatigue*, au rebours des méthodes empiriques si souvent employées. La préface, écrite par notre rédacteur en chef, présente fort bien ce volume, et groupe des faits d'histoire curieux et peu connus, touchant la culture de la voix.

Abbé Prieur, secrétaire de l'école d'orgue de Caen, **École d'orgue et de musique religieuse**, rapport lu au Congrès de Strasbourg. Caen, librairie Tontain, 16, rue Saint-Jean, 1 fr. 50 franco.

Nos lecteurs seront certainement heureux de se procurer *in extenso* le très complet et très vivant rapport de M. l'abbé Prieur, dont nous avons plus haut donné de larges extraits.

La Schola Saint-Grégoire et l'école d'orgue de Caen, *Programme de l'audition du 12 mars*, même librairie, 1 franc.

L'ensemble et la rédaction des notices du programme de cette audition, dont nous avons rendu compte ci-dessus, p. 106, pourront rendre service à ceux de nos lecteurs qui s'occupent de la propagande de la musique religieuse et de l'organisation d'audition. La *Schola* de Caen a édité avec un goût parfait ces programmes, dont la présentation et le tirage sont aussi un excellent modèle du genre.

REVUE DES REVUES

Musical Times, n° 947, page 47, se plaint avec quelque amertume que les organistes français jouent peu de musique étrangère moderne : on a

même observé que Bonnet et Dupré, dans leurs tournées en Angleterre, n'ont point donné de musique d'orgue anglaise, sauf quelques « rares et courtes pièces de vieux compositeurs comme Byrd ou Purcell, qui ne sont point réellement, à parler strict, de la musique d'orgue ». — Décembre 1921. Description du superbe carillon récemment inauguré à la cathédrale d'Armagh, en Irlande.

Musica Sacro-Hispana, XIII-XIV, n° 5-8 ; P. N. Otaño, *Un voyage instructif à l'étranger* (conférence donnée par le P. Otaño au Cercle catholique de Burgos, aux associés de la Société philharmonique ; impressions curieuses sur les diverses auditions de musique religieuse auxquelles assista en France le R. P., les maisons d'éditions, etc. L'auteur, violemment partisan de l'école néo-solesmienne, a de regrettables et injustes paroles pour Dom Pothier, et appelle l'œuvre de la « révision vaticane » « quand Pie X prétendit restaurer les mélodies grégoriennes » (*sic*), une « violence » ! Est-ce ainsi que les « solesmiens » accueillent l'œuvre de l'Édition Vaticane?). — N° 9 à 12. Suite du même récit, avec éloges enthousiastes de Joseph Bonnet, des orgues françaises, de diverses maisons d'éditions de musique religieuse et en particulier du Bureau d'Édition de la Schola et de Mme la Comtesse de Brissac.

Rivista Musicale Italiana, XXVIII, Fasc. 3 et 4. F. Vatielli, *Canzonieri musicali del '500* (chansonniers populaires italiens du XVIe siècle, avec intéressantes transcriptions).

La Musique (Québec), n° 36. — J.-Robert Talbot, *Vincent d'Indy* (article de bienvenue au maître pour son arrivée au Canada, en faisant remarquer que la base de l'œuvre du grand compositeur français est celle-ci : « le principe de tout art est d'ordre religieux ».)

The Month (décembre 1921). — Grattan Flood : L'origine irlandaise de l'*officium pastorum* (l'auteur du trope original de Noël, le fameux *Hodie cantandus*, base de ce jeu liturgique, étant de Tuotilo, le célèbre moine irlandais de l'abbaye de Saint-Gall).

Gregorius-Blatt (Dusseldorf), — Janvier 1922 ; J.-B. Raimer, *Ueber einige für den Choralrythmus wichtige Romanus-buchstaben und zeichen* (sur le sens de quelques lettres et signes romaniens pour le rythme du chant liturgique ; l'auteur, se méprenant sur un texte d'Aribon, — et sur plusieurs autres — prétend qu'il faut interpréter proportionnellement les lettres significatives *c*, *m*, *t*.) Mais l'article renferme plusieurs judicieuses observations sur l'extrémiste subjectif de l'école moderne de Solesmes).

*
* *

L'érudit et distingué secrétaire général de *Regnabit (revue universelle du Sacré Cœur)*, publication que nous avons louée dans notre fascicule de décembre, M. l'abbé Félix Anizan, nous « soumet bien respec-

tueusement une réflexion » au sujet de cette intéressante revue, réflexion que nous sommes heureux d'insérer ici :

Regnabit n'est pas et ne veut pas être une « publication pieuse », mais être « la *Revue universelle* du Sacré Cœur ». Parce que « revue universelle », *Regnabit* ne peut pas exclure la piété et ne peut pas se cantonner dans la piété... Ce qui est le « fait nouveau », c'est qu'il y ait enfin une revue universelle du Sacré Cœur, et qui doit dès lors être aussi bien liturgique, iconographique, etc., que dogmatique, morale et pieuse.

Je suis absolument convaincu qu'on a rapetissé le Sacré Cœur et qu'on a fait un mal énorme à sa cause, en le présentant toujours comme objet de dévotion et de piété.

Dont acte, et bien volontiers.

Et signalons précisément, parce qu'elle rentre dans l'archéologie et l'iconographie, la belle étude — avec illustration — parue dans les numéros de janvier et suivants de *Regnabit* :

L. Charbonneau-Lassay, *Le Sacré Cœur du Donjon de Chinon* (graffite d'un Templier enfermé dans ce donjon vers 1311) du même auteur : *Le petit sceau d'Estème Couret* (sceau du XIVe siècle portant l'image du Sacré Cœur).

ADDENDA. — A propos d'un article nécrologique.

Un de nos excellents amis, qui le fut aussi de Saint-Saëns, nous écrit pour faire remarquer que la notice consacrée par la *Tribune* au maître défunt « contient un mot de trop », et pourrait « avoir une ligne de plus ». Il nous affirme, — et nous le croirons volontiers — que Saint-Saëns n'était pas athée, mais « déiste », quoique — après une jeunesse notoirement catholique — il soit devenu opposé à toute religion établie, et incroyant envers toute révélation. Saint-Saëns n'en avait pas moins conservé la croyance, et la confiance, en un Dieu suprême ordonnateur et vivificateur du Monde, mais en dehors de toute forme de culte.

GLANES. — Un petit jeu amusant, à la mode depuis quelque temps dans certains journaux et revues, consiste à rechercher parmi nos contemporains les homonymes de personnages illustres des époques disparues. Il y a longtemps déjà que, pour la musique, l'un d'entre nous avait remarqué de curieuses ou singulières coïncidences.

Sans doute, il est certains noms qui foisonnent en nos pays : s'il est des quantités de Després, nous n'en avons cependant jamais rencontré qui eussent le prénom de Josquin, ni de Dufaÿ qui s'appellassent Guillaume. Les Mauduit, les Rameau, les Charpentier sont fréquents. Mais il est piquant de constater, parmi les homonymes de musiciens illustres anciens ou modernes, que, à Paris, J. Bach habite tout près de la Schola, — mais c'est un marchand de vins ; — L. Perruchot, lui, se rencontre près de la salle des Concerts du Conservatoire, — et il dirige une fabrique de dentelles ; — quant à Berlioz et Vittoria, ce sont des entrepreneurs de fumisterie...

A qui le tour ?

Le Gérant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe*).

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e Dimanche.
14e — Du 12e au 15e Dimanche.
15e — Du 16e au 19e Dimanche.
16e — Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre.*)

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e — 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre.*)

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

Donnant droit : **aux partitions françaises et étrangères ; partitions piano solo ; morceaux, duos et trios de piano** ; enfin, toute musique classique et moderne des meilleurs auteurs pour piano à deux, à quatre et à huit mains, piano ou violon, ou divers instruments.

SONT ENTIÈREMENT EXCLUS DE L'ABONNEMENT :

La musique religieuse, les morceaux de chant détachés et opéras, les romances, mélodies détachées ; enfin les ouvrages d'enseignement : méthodes, études, exercices, vocalises, etc.

ABONNEMENT POUR PARIS :

50 francs par an. — Six mois, **30** francs. — Trois mois, **20** francs. — Un mois, **10** francs.

Pour les abonnements d'un et trois mois, dépôt de **20** francs remboursé à l'expiration de l'abonnement ; le tout payable d'avance.

L'abonné a droit :

Pour Paris : 6 morceaux (ou une partition avec 4 morceaux), qu'il peut changer une fois par jour.

Pour la banlieue : 8 morceaux (ou une partition avec 6 morceaux), qu'il peut changer une fois par semaine.

Les abonnements sont servis de 10 heures à 12 heures et de 14 à 18 heures.

ABONNEMENT POUR LA PROVINCE :

Les prix restent les mêmes que pour Paris ; ils sont augmentés des frais de port, aller et retour, qui sont à la charge de l'abonné. Il n'est pas fait d'abonnement de moins de 6 mois pour la province.

L'abonné a droit à 14 morceaux (ou une partition avec 12 morceaux), qu'il peut changer au maximum deux fois par mois.

Comme pour Paris, l'abonnement de la province se paie d'avance, plus un dépôt de **20** francs pour les abonnements sans partition et de **40** francs pour ceux avec partition.

OBLIGATIONS DE L'ABONNÉ :

1° Les doigtés sur les morceaux donnés neufs sont rigoureusement interdits ; 2° les abonnés qui auront reçu des morceaux neufs et qui les rapporteront tachés, déchirés, doigtés ou incomplets, devront en payer la valeur ; 3° tout abonnement ne peut se suspendre, à quelque titre que ce soit ; il est rigoureusement personnel.

Les personnes ayant droit à l'Abonnement Musical bénéficient de l'abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale.

Abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale : **32** fr. par an ; six mois, **17** fr. ; trois mois, **10** fr. ; un mois, **5** fr.

Il n'a pas été établi de catalogue général de musique d'abonnement.

Notre abonnement à la littérature musicale s'est accru d'un lot considérable d'ouvrages musicologiques (biographies d'auteurs, histoire de la musique et des formes musicales, ouvrages d'enseignement, etc., etc.), tous très intéressants.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

AVRIL 1922.

TEXTE

Nouvelles et comptes rendus.
Memento du chef de chœur pour le temps pascal et de la Pentecôte.
Bibliographie.

MUSIQUE DE CHANT

1° *Improperium exspectavit cor meum* (motet pour 3 voix égales ou unisson et orgue). . . . . G. DE LIONCOURT.
2° *Au Saint-Esprit, le priant qu'il illumine nos cœurs* (pour 4 voix mixtes et orgue) . . . . MICHEL COYSSARD.
3° *Psaume 17 Diligam te Domine* . . . . H. DU MONT. réal. par M DE RANSE.

HARMONIUM ou ORGUE SANS PÉDALES :

4° *Duo* pièce d'orgue. . . . . } J. BOYVIN (1690)
5° *Trio* à deux dessus . . . . }

MAI 1922. — XXIIIe ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 270. — 6e n° de l'Abonnt 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux.*

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément.	**40** fr.	1897, sans supplément.	**20** fr.	1899, sans supplément.	**15** fr.
1896 — —	**30** fr.	1898 — —	**18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv.	**10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..............................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement..............................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**35** »	**37** »

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

L'Édition Vaticane de la quinzaine de Pâques

II

En dehors des trois derniers jours de la Semaine Sainte, du *Triduo Sacro*, le volume de cette nouvelle série de l'Édition vaticane, que j'analyse ici, contient nombre de pièces intéressantes, comme aux matines du dimanche des Rameaux et des trois jours suivants, comme à celles de Pâques et de toute sa semaine ; il renferme aussi nombre de détails dignes d'attention. A ce titre, un tel volume n'a d'égal, en intérêt musical, que le *Liber Responsorialis* monastique pour les fêtes de 1re classe et le Commun des Saints, et la collection des tons du *Venite*

exsultemus avec les Invitatoires, l'un et l'autre préparés autrefois par Dom Pothier, et édités à Solesmes en 1895. C'est à ces deux publications qu'il faudra souvent se reporter pour les comparaisons à établir, ou parfois les problèmes qui se posent.

Les invitatoires, par exemple, du dimanche des Rameaux, et de celui de Pâques, sont fort caractéristiques du genre. Si leurs antiennes mêmes reproduisent à peu de chose près la leçon suivie déjà par Dom Pothier dans l'édition de Solesmes, les psalmodies du *Venite exsultemus* offrent d'assez importantes variantes. Le début plus bref du *Venite* du IV[e] ton, — autrefois en *d* et qui se termine ici en *c*, — cette terminaison toute différente, et d'ailleurs plus en rapport avec la modalité fondamentale de ces pièces, présentent déjà des objets de surprise. Celui du VI[e] ton, placé en premier lieu aux matines de Pâques, surprendra plus encore; le ton reçu habituellement, à quelque variante près, figure seulement en second lieu : il est très familier à nombre de chœurs d'église, et son allure de « majeur » moderne n'y a peut-être pas peu contribué. Or, la forme plus ancienne de cette psalmodie, mise en première place, déroute, non pas tant parce qu'elle est plus simple et d'allure plus primitive, mais parce que, dans sa course, sauf à la cadence finale, elle n'offre plus le bémol : tous les autres *si* que celui de la cadence terminale sont naturels.

Ici, malgré le témoignage des manuscrits utilisés, je ne suis pas d'accord avec ce choix du texte mélodique. A côté d'une reproduction matérielle des linéaments du chant, il y a, et il y a toujours eu, l'interprétation. Or, si le *tonus recentior* a, depuis des siècles, traité le sujet en *fa* avec le *si* bémol, c'est apparemment que celui-ci figurait dans le motif original. De plus, comment interpréter les documents qui donnent ces chants sur *ut* ? Mettra-t-on un *fa* dièse ? Ou alors, quand on chantera en *ut*, on aura la quarte juste et la quarte augmentée en transposant en *fa* ? Comparer d'ailleurs l'invitatoire des Défunts.

A vrai dire, il faut tenir compte non seulement de la matérialité de la notation ancienne, mais encore de ce que le bémol n'était pas *écrit*, et toutefois chanté, dans certaines formules ou certains modes. Ici, le triton n'est plus cet intervalle caractéristique du ton lydien — mode hypolydisti — que nous rencontrons maintes fois dans les pièces du V[e] ton ; le mode ici employé est un plagal, un VI[e], appartenant à la fois à la gamme de son authente et à celle de sa quinte, et requérant non plus *fa sol la si* naturel, mais *fa sol la si* bémol. (L'inverse se rencontre dans le Graduel, où, dans telle formule des versets de répons-graduels du V[e] ton, les reviseurs ont mis un *si* bémol, malgré des avis contraires. A l'*Adjuva me*, par exemple, de la fête de saint Étienne, il faut, à notre avis, chanter « par nature », et non « pas bémol ».)

Les antiennes des matines, pour le dimanche des Rameaux et les trois jours qui suivent, sont celles du Psautier ordinaire, dominical et férial, qui sert à toute l'année, sauf certains temps privilégiés. A ce titre, un intérêt particulier s'en dégage, de ce que, dans ce fonds spécial, se trouve incluse la plus ancienne tradition ; mais, par suite de la réforme de Pie X en

ce qui touche la répartition du Psautier, divers refrains d'antienne sont, pour le texte, d'un choix nouveau ; d'autres sont modifiés par l'adjonction de quelques mots.

Le travail musical de restitution, ou celui d'adaptation, a été ingénieusement fait : il faut être au courant pour distinguer, du fonds primitif, la part qui revient aux nouveaux recenseurs. D'ailleurs ce fut une occasion de restituer au Psautier hebdomadaire d'antiques antiennes qui en étaient disparues, ou d'y faire entendre des mélodies qui ne se trouvaient employées que dans de fort rares offices, tels le *Speciosus* du nocturne du mercredi, emprunté aux vigiles du 1er janvier, ou l'*Exaltabo te* du lundi, que l'on ne trouvait qu'à l'Ascension. Parmi les autres antiennes, seules décèlent une hésitation moderne, tout d'abord l'*Exsurge* pour le psaume 3, où le « torculus » sur la formule d'intonation me paraît mal placé ; on trouve plutôt, sur cette formule, dans les antiennes anciennes, des mots tels que *Dominus* ou *Alleluia*, c'est-à-dire dont la seconde syllabe est atone [1]. En second lieu, dans l'*Os meum* nécessité par la nouvelle division du psaume 48 (nocturne du mercredi), la finale est également insolite pour un mot à l'accentuation proparoxytone. Ce sont là de fort légers défauts.

Le gros intérêt de ces offices réside dans les répons. Dans les quatre jours qui s'étendent des Rameaux au Jeudi saint, ce ne sont plus, en effet, les répons du Psautier primitif qui dominent, comme dans la semaine précédente, mais ceux dont le texte est pris des Prophètes et de la Sagesse, et qui furent composés par les maîtres de la Schola romaine du VIIe siècle et du VIIIe. C'est la série à laquelle appartiennent les beaux répons, bien connus, des Jeudi, Vendredi, et Samedi saints, mais qui commence dès le Dimanche précédent, tels *Conclusit vias meas*, du VIIe ton, *Dixerunt impii*, du Ier ton, avec ses sixtes inattendues, *Viri impii*, le lundi, *Contumelias* et *Deus Israel propter te*, le mardi. On y trouve aussi, au dimanche, le très intéressant *Circumdederunt me*, qui ne date que du XIe siècle, — ce qui est récent pour le propre du Temps — mais qui juxtapose aux mélodies purement romaines le style des écoles françaises, alors illustré par Robert le Pieux [2].

*
* *

Dans la Semaine *Pascale*, l'intérêt n'est pas moindre. Les antiennes des nocturnes sont cependant moins nombreuses, puisqu'elles ne sont qu'au nombre de trois, ajoutées au répertoire romain par les chantres carolingiens, mais les treize répons qui sont répartis à travers ces sept

1. On trouve le même passage sur *apud se* dans le 8e ℟ des nocturnes du Dimanche des Rameaux, donc toujours avec la même accentuation, et ailleurs encore.

2. Dans ce répons, tel que le donne l'édition typique, le podatus *fa la* qui se trouve dans la vocalise de *vi*-(ri) et de *vin*-(dica) n'est pas également disposé de part et d'autre. Il faut, dans les deux cas, qu'il soit séparé du torculus suivant.

La lecture *si la* sur le mot *Domine*, me paraît également douteuse : j'eusse préféré *do si*, donné par Dom Pothier dans le *Processionale monasticum*.

jours servent aussi à l'office nocturne, jusqu'à la troisième semaine après Pâques. Et, au temps où la tradition des processions florissait, on les disait aussi pendant tout ce temps, soit à l'une des processions matutinales, soit à celle des vêpres[1]. L'intérêt, même pratique, de ces répons, dépasse donc l'office nocturne de ces vigiles, que l'on n'a presque jamais l'occasion de chanter intégralement.

Et musicalement, ils renferment des beautés expressives, à côté d'une esthétique archaïque, très remarquables. Tandis, en effet, que l'*Angelus Domini*, le *Cum transisset* du Dimanche, ou d'autres, reposent intégralement sur des formules juxtaposées, héritières du plus vieux chant synagogal, l'élan mystique du *Surrexit Pastor bonus*, du *Congratulamini*, n'a d'égale que la douceur du *De ore prudentis* ou de l'*Isti sunt agni novelli*, ou la splendeur du *Virtute magna*, de l'*Ecce vicit leo* avec son *Dignus est*, du *Surgens Jesus*.

J'ai signalé déjà, pour la forme modale, le chromatisme d'un répons du Vendredi saint. Il y en a aussi dans la Semaine de Pâques : l'*Ego sum vitis vera*, au mercredi (8e de l'office monastique). Ce répons est écrit en *sol*, et sa teneur est la quinte *ré*; mais on lira avec curiosité, en tête du chant, *V. transp.* et, effectivement, le verset est celui du Ve ton, mais non transposé ; qu'est-ce à dire ? La plus grande partie des manuscrits le notent de même, en *sol*, et la plupart indiquent le Ve ton pour le verset. Alors, si la teneur est la même de part et d'autre, le *do* devient dièse dans le verset : aussi, pour éviter cette note inconnue, quelques-uns lui donnent-ils le VIIe ton. Mais, comme il s'agit bien d'un Ve ton, d'autres écrivent le répons en *fa* : alors il y a, au milieu, un *mi* bémol, qu'ils ne savent comment marquer, et qu'ils remplacent par un *ré*.

Il semble bien évident que ce chant est chromatique, si, avec son verset, on le prend sur une même teneur, ce qui semble avoir été la règle authentique. En tout cas, le verset est noté dans les cordes ordinaires du Ve ton, teneur *ut*, mais le répons est en *sol*, donc en Ve ton transposé. La lice est ouverte : ajoutons, pour..... ne pas éclaircir le sujet, que le premier motif, et celui de *hic fert fructum multum*, sont imités de la communion *Ego sum Pastor bonus*, qui est du IIe ton, tandis que le double *alleluia*, appelé par le passage *ego in eo*, reproduit celui du *Dum venerit Paraclitus*, qui est du VIIIe ton.

*
* *

Parmi quelques autres détails glanés çà et là dans le livre, signalons qu'il se termine par un abrégé du *Cantorinus*, avec l'addition, aux tons des psaumes, des décisions de la S. C. des Rites sur la faculté de ne pas

1. Ainsi, le joyeux *Surgens Jesus* du vendredi (xie de l'office monastique) est chanté l'après-midi de Pâques et au salut, à Tours et ailleurs ; le ℟ *Christus resurgens* du ive ton (qu'il ne faut pas confondre avec l'autre *Christus resurgens* de la procession vespérale) a servi à Rouen pour la « station » du Temps Pascal ; le *Virtute magna* sert à l'office des Apôtres durant le même temps ; l'*Ecce vicit leo* et l'*Expurgate* se chantent au salut en diverses églises, etc.

faire les flexes, ni les médiantes monosyllabiques. Aux tons des leçons un *tonus communis* avec flexes sur le *si* a été ajouté : une note, toutefois, avertit que l'on peut se servir de tous les autres tons qui figurent dans le *Cantorinus* Vatican, tant pour les leçons que pour les oraisons, Épîtres, Évangiles, etc. Le ton du *Confiteor* et celui de la Bénédiction Pontificale portent, dans le volume complet, le titre *Pro Missis Pontificalibus*, mais, dans l'extrait fait pour la Semaine Sainte, ce titre ne figure pas ; d'ailleurs, la rubrique placée au Jeudi Saint, pour la Communion générale, et qui renvoie au ton du *Confiteor*, ne parle pas d'un Évêque, mais d'un Prêtre célébrant. Il semble donc ressortir de cela que le chant du *Confiteor* est prescrit obligatoirement pour les messes pontificales ; mais qu'il sert également pour une Communion générale, même non célébrée par un Évêque.

Je n'ai pas signalé le ton « ad libitum » qui figure pour la Prière de Jérémie, en *la*, du IIe ton (l'indication de ton n'a été mise nulle part aux lectures de Jérémie). Mais ce sujet, ainsi que celui du chant de la Passion, mérite un développement étendu, auquel je consacrerai, plus tard, une étude spéciale.

*
* *

Somme toute, le chant de l'Office de la Quinzaine de Pâques, malgré les critiques que j'ai portées sur divers points, se présente, dans la nouvelle Édition typique, avec un haut intérêt liturgique et musical. Si, à certains égards, il a tranché un peu trop vivement quelques questions de détail que la publication, il y a quinze ans, des volumes précédents avait à dessein évitées, ce livre offre aussi, avec un choix de textes mélodiques remarquables, divers avantages et améliorations dont l'ensemble du chant de l'Église ne peut que profiter.

Grâces en soient rendues au R^me Dom P. Ferretti, Président de la Commission Romaine chargée du chant, et à ses distingués collaborateurs.

A. Gastoué.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Rome.

Une addition aux Grandes Litanies. — La Procession du 25 avril a déjà donné lieu, et les Rogations prochaines vont donner l'occasion de dire l'invocation que Sa Sainteté Pie XI vient d'ajouter aux Litanies des Saints, à l'occasion du IIIe centenaire de l'institution de la Propagande. Désormais, sera étendue à toute l'Église latine, après l'invocation *Ut cuncto populo christiano*, etc., l'invocation suivante pour le retour à l'Église des chrétiens séparés, et la conversion des infidèles : *Ut omnes errántes ad unitátem Ecclésiæ revocáre, et infidéles univérsos ad Evangélii lumen perdúcere dignéris : Te rogamus, audi nos.*

Ainsi, dès le début de son Pontificat, le Pape Pie XI marque le caractère liturgique et, avec la lettre dont nous parlons ci-après, grégorien, de son administration suprême. Nous avons d'ailleurs appris comment Sa Sainteté, n'étant alors que Mgr Ratti, était intimement liée avec les Directeurs et principaux Professeurs de l'École Pontificale de Musique Sacrée de Rome, à laquelle elle s'apprête à donner un nouvel éclat.

= Le chapitre de la Basilique de Saint-Pierre a récemment — et pour la première fois — décerné le titre d'« Organiste honoraire de Saint-Pierre du Vatican », et l'a décerné à un... citoyen américain, M. Pietro Yon, organiste et maître de chapelle de Saint-François-Xavier de New-York. La nouvelle semblerait étrange, si l'on ne savait que notre distingué confrère est d'origine italienne, a fait toutes ses études et mérité de nombreux prix en son pays natal, et a été deux ans organiste intérimaire à Saint-Pierre de Rome.

Paris.

Une lettre du Souverain Pontife Pie XI. — A l'occasion de sa pastorale sur le chant grégorien et la prononciation du latin, S. E. le Cardinal Archevêque a reçu une lettre autographe de félicitations de Sa Sainteté, datée du 12 mars, fête de saint Grégoire le Grand. Nous y relevons les passages suivants, qui montrent comment Pie XI, — dont nous connaissions les sentiments, — entend continuer à suivre sur ce terrain la ligne de conduite tracée par ces prédécesseurs :

« Il Nous a été très agréable de recevoir le filial hommage que vous Nous avez fait de votre Lettre pastorale portant promulgation dans votre archidiocèse de Paris des livres de chant liturgique de l'édition vaticane.

« Et, volontiers, Nous voulons saisir cette occasion pour déclarer, dès le début

de Notre Pontificat, combien, *Nous aussi, joignant Notre voix à celles de Nos vénérés prédécesseurs*, notamment les Papes Pie X et Benoît XV, de sainte mémoire, *Nous avons à cœur de promouvoir et d'assurer la perfection et la splendeur du culte liturgique, très spécialement en ce qui regarde le chant sacré.*

« C'est pourquoi, est-ce avec un vif intérêt que Nous avons pris connaissance de votre Lettre pastorale. »

Cette lettre est une preuve convaincante des sentiments de Sa Sainteté, et du prix qu'elle attache au chant grégorien.

= *Une allocution sur le chant grégorien.* — Nous avons parlé, le mois dernier, de l'allocution prononcée, à la messe de clôture des cours de Dom Sablayrolles, par Dom Paul Chauvin, sous-prieur du monastère de Paris, et nous avons rappelé que ce religieux artiste avait autrefois compté parmi les tout premiers des professeurs de la primitive Schola, lors de sa fondation par Ch. Bordes. Du discours de Dom Chauvin, nous reproduisons les parties les plus saillantes et les plus caractéristiques :

Éminentissime Seigneur,
Monseigneur,
Mes frères,

La manifestation qui s'accomplit en ce moment et termine une série de cours pratiques sur l'exécution du chant grégorien rentre dans un programme nettement tracé. Elle constitue, si nous la comprenons bien, sous forme d'un hommage liturgique rendu à Dieu, le point culminant d'une expérience d'éducation générale.

Déjà le diocèse de Paris pouvait enregistrer à son actif un grand nombre de ces tentatives, les unes de portée plus modeste, les autres de tendance plus élargie, mais aucune ne présentait jusqu'ici ce caractère d'être organisée personnellement par l'autorité religieuse elle-même.

Après l'éloge du conférencier, l'orateur continue en ces termes :

Sa tâche lui était d'ailleurs facilitée par la souplesse de ses élèves. Mais on peut affirmer aussi que rien ne donne des ailes à l'effort qu'on tente comme la conviction que la cause à laquelle on se dévoue est gagnée d'avance.

C'était le cas. Lorsque Votre Eminence vint succéder sur le siège de Paris au regretté cardinal Amette, il n'était pas besoin de posséder une clairvoyance exceptionnelle pour deviner qu'elle aurait à cœur de réaliser ici, en matière de chant d'église et de prononciation du latin, ce qu'elle avait établi précédemment dans d'autres diocèses. La lettre que vous avez publiée sur la question, les encouragements que vous n'avez jamais manqué de prodiguer en toute circonstance, l'initiative présente, tout converge nettement vers ce but. Vous ne faisiez, du reste, que mettre en pratique les directions pontificales formulées par Pie X et maintenues par son successeur, et il faut proclamer très haut que des travaux louables et féconds avaient préparé le terrain. Les auditions de chant grégorien datent de loin déjà : elles ont, depuis longtemps, obtenu droit de cité jusque dans les salles de concert et non les moindres, et toujours, même sur un public accoutumé au piment des musicalités ultra-modernes, les mélodies naïves de leur répertoire ont produit une impression profonde.

La cause du chant liturgique a donc conquis des sympathies, depuis plus d'un demi-siècle qu'elle est posée sur le terrain de la pratique, mais sa grande force et le secret de son succès, c'est qu'elle est la vérité. Pour s'imposer définitivement, la vérité sait patienter, parce qu'elle a conscience de posséder les vastes espoirs et la certitude définitive. L'histoire nous en est un garant, et l'histoire nous fait la mystification de se répéter de temps en temps. Elle se répète même dans des particularités assez mesquines, et les anecdotes tout à fait contemporaines, où interviennent des héroïsmes

pour la défense des U dans le latin et des romances, pieuses ou non, à la tribune rappellent invinciblement des héroïsmes tout aussi respectables qui s'exercèrent jadis à l'occasion du surplis à ailes et du bonnet carré. Déjà bon nombre de maîtres de chapelle récalcitrants, s'ils n'ont pas tout à fait sacrifié la romance sur l'autel du chant traditionnel et de la polyphonie architecturale, y ont au moins immolé la mélodie niaise et les accompagnements au kilomètre qui faisaient pâmer les auditoires, il n'y a pas de si longues années. Il suffit de parcourir les programmes des exécutions musicales dans les églises pour constater ce phénomène encourageant. On ne comprend pas encore partout que le rôle de la musique d'église est de former le goût du public et non de s'y conformer. Patience ! on y viendra. Non, ce n'est pas une si petite chose. Il n'est pas loisible à l'Eglise de voir sans protester, s'introduire dans son culte, sous couleur de piété ou d'art, toutes les fadeurs ou tous les cubismes. Elle vient de décrocher des murs du sanctuaire des « œuvres d'art » qui représentaient une conception personnelle, mais contrevenaient aux règles sacrées de la beauté : elle n'hésite pas à épurer de semblable manière le domaine profané de la musique rituelle. Ce fut le premier souci de Pie X, le Pape artiste.

Le chant grégorien, qui est l'ossature même de la musique catholique, rétabli dans ses textes primitifs, nettoyé des déformations infligées par plusieurs siècles de décadence, rendu à sa souplesse et à sa grâce, redevenu un art et une langue, ne s'affirme pas seulement une manifestation artistique très noble, mais une expression de l'unité de l'Eglise. Et c'est le même souci qui corrige, dans le sens de l'unité, la prononciation latine, dont on finira par reconnaître que la France n'a donné, depuis trop longtemps, qu'une risible caricature.

Nous retournons ainsi à la tradition antique.

Le chant grégorien est archéologie : on aurait mauvaise grâce à ne pas l'avouer. Elles sont, elles aussi, archéologie en notre xxe siècle, nos cathédrales de France. Et pourtant elles sont beauté, et elles sont vie. Elles n'ont rien de commun avec ces pastiches lamentables ou coûteux que notre sol a vus germer en trop grand nombre, et où les architectes ont su imiter à s'y méprendre les silhouettes, les profils, les moulures, les motifs ornementaux, mais n'ont pas su infuser à leurs bâtisses une âme.

Comme nos cathédrales, le chant grégorien, depuis qu'on a retrouvé son âme perdue, est vivant.

. . . .

(A suivre.)

= Metz. — Le Congrès régional de Liturgie et de Musique Sacrée s'annonce comme un gros succès, pour les 5, 6 et 7 juin prochain. Rappelons que sont particulièrement invités les diocèces de : Metz, Belley, Besançon, Châlons-sur-Marne, Dijon, Langres, Nancy, Reims, Saint-Dié, Strasbourg, Troyes, Verdun.

A cette occasion, et comme suite à la belle lettre pastorale qu'il a publiée pour annoncer le Congrès, S. G. Mgr Pelt, Évêque de Metz, a pris un arrêté sur la participation des bandes d'harmonie et cliques au culte sacré, le chant des solos et les cantiques. Nous reproduirons les principaux articles de cette ordonnance, remarquablement rédigée.





Étude sur le rôle des Mutations et la Composition rationnelle du Plein Jeu dans un Grand Orgue

Bien des personnes croient que la réunion des jeux de fonds et d'anches peut former un grand chœur.

C'est une erreur.

Cette réunion ne produit qu'un ensemble mou et flasque, très laid.

Pour former le grand chœur, il faut renforcer les harmoniques naturelles au moyen d'*harmoniques artificielles* : ce sont les mutations.

On a donc imaginé de mettre dans l'orgue des flûtes, de grosse ou de fine taille, qui donnent soit la quinte, soit la tierce, soit la septième, soit des octaves aiguës ou suraiguës.

Les mutations se divisent en mutations simples, ne faisant entendre qu'un son sur la note touchée, et en mutations composées, lesquelles en font entendre plusieurs.

Elles se divisent aussi en mutations de grosse et de fine taille. Les premières sont les nazards, flageolets, tierces, larigots, septièmes, piccolos, cornets ; les secondes sont les quintes, doublettes, fournitures et cymbales (plein jeu),

Les mutations simples devraient toujours exister à l'état simple sur toutes les orgues, de manière que l'organiste puisse choisir et combiner à sa guise les sons harmoniques.

MM. les facteurs semblent croire trop souvent que ces jeux sont destinés à parler toujours ensemble, si bien qu'ils ont construit un jeu composé appelé *cornet*, qui réunit le bourdon de 8, la flûte douce de 4, le nazard, le flageolet de 2, la tierce et éventuellement le larigot, la septième et le piccolo, suivant qu'il y a 6, 7 ou 8 rangs.

On peut sans doute construire des cornets, mais à condition qu'il y ait déjà sur un ou deux claviers toutes les mutations simples. On devrait aussi toujours donner aux cornets l'étendue entière du clavier. Par contre, lorsqu'ils ne sont pas destinés à être joués en solo, il n'est pas nécessaire de leur donner les tuyaux sonnant le 8 et le 4.

Les harmoniques de larigot (double quinte), septième et piccolo (triple octave), n'ont guère de raison d'être que dans les grands instruments.

*

De même les grosses tierces et gros nazards (qui sonnent l'octave grave des petits) ne se placent ordinairement que dans les orgues de 80 ou 100 jeux.

Toutefois, comme on le verra plus loin, l'harmonique de triple octave, qui sonne l'unisson du piccolo, peut figurer dans les pleins jeux d'orgues relativement petites, mais alors à l'état de fine taille seulement.

Le carillon *tout fait* de 3 rangs devrait être proscrit. C'est à l'organiste qu'il appartient de composer ses carillons au moyen des mutations simples ; et d'ailleurs, ce prétendu carillon composé du nazard (sonnant la quinte), de la tierce et du piccolo, donne lieu à des effets qui ne sont pas toujours du meilleur goût.

Les mutations de fine taille sont faites pour aller avec le plein jeu (on appelle ainsi la réunion de la fourniture et de la cymbale), mais sont aussi d'un très joli effet sans lui.

Toutes les mutations dont il vient d'être question, à part le plein jeu, forment déjà un ensemble d'harmoniques artificielles capable d'éclairer, de clarifier sensiblement un grand chœur.

Indépendamment de ce but, ces harmoniques permettent une foule d'effets de détail, d'une originalité incomparable et d'une variété presque infinie.

Cependant, si on se contentait de ces jeux, ce serait encore insuffisant pour donner au grand chœur sa couleur parfaite.

Le piano va nous fournir l'exemple : lorsqu'on met la pédale « forte », les étouffoirs n'agissant pas, les cordes graves mettent en vibration toutes celles, même les plus petites, qui se trouvent coïncider avec leurs harmoniques. C'est de là que viennent, et la grande force, et l'effet enveloppant obtenu par cette pédale. Pour avoir à l'orgue l'équivalent de cet effet, on a imaginé la fourniture qui, complétée de la cymbale, le réalise artificiellement en émettant des harmoniques depuis le médium jusqu'à la région suraiguë, et cela sur toutes les notes, même les plus graves. L'orgue se trouve alors positivement doublé de valeur et sa sonorité devient admirable par suite de l'*immense scintillement* que produit la multitude innombrable des sons harmoniques.

Le plein jeu est non seulement très beau dans le grand chœur, mais il donne avec les jeux de fonds seuls des effets non moins intéressants. Sur un clavier expressif, le pianissimo est de toute beauté. Aussi doit-on toujours mettre avant tout un plein jeu dans le récit, quelle que soit l'importance de l'orgue.

La fourniture et la cymbale (qui forment le plein jeu) doivent être composées de tuyaux de fine taille, du type *doublette*. Sur chaque note les tuyaux donnent une superposition de quintes et d'octaves, *jamais de tierce*. Quoique cela puisse paraître un peu surprenant au premier abord, les essais avec tierces n'ont jamais donné de résultats intéressants et, en tout cas, *la vraie couleur du plein jeu n'existe que sans tierce*.

Dom Bédos donne la description des fournitures et des cymbales. On peut y voir des résultantes de 64 pieds dans l'aigu, ce qui est un grave défaut, inadmissible aujourd'hui. Les compositions de Dom Bédos ont

aussi l'inconvénient de laisser trop apercevoir les *reprises*, car la fourniture saute d'une octave à la fois ; la cymbale qui saute toujours en même temps qu'elle ne masque pas ce défaut, comme certains semblent le croire.

Les reprises sont inévitables, car on ne pourrait continuer la même position dans l'aigu ; cela demanderait des tuyaux plus courts que le piccolo, ce qui est pratiquement à peu près irréalisable et d'ailleurs inutile. Les reprises ne peuvent s'éviter que dans de très petits pleins jeux qui, du reste, ne méritent guère ce nom.

Nous voyons encore dans Dom Bédos que, le nombre de rangs des fournitures et cymbales étant impair, le contingent de quintes et d'octaves ne peut pas être le même sur toutes les notes, du moins pour la cymbale. Mais, si, comme je le préfère, on fait les reprises de la fourniture aussi rapprochées et aussi fréquentes que celles de la cymbale (ce qui les rend bien moins apparentes), il est préférable de composer ces deux jeux en nombre pair.

Dom Bédos fait ses reprises au *fa* et à l'*ut*, ce qui donne tantôt 5, tantôt 7 notes sans reprises. Pourquoi ne pas reprendre au *fa* dièse et à l'*ut* ? Ce qui ferait des reprises de 6 notes partout, sauf bien entendu au grave et à l'aigu dans la région où les reprises n'ont pas lieu.

Je crois aussi qu'il serait logique de ne pas limiter le plein jeu par la doublette, à l'aigu. On pourrait sans crainte atteindre la limite du larigot pour la fourniture et celle du piccolo pour la cymbale.

Je propose pour la composition du plein jeu les règles élémentaires suivantes :

1° Le tuyau le plus grave de la fourniture devra sonner l'unisson du larigot, sur la note la plus grave du clavier.

2° Dans le haut du clavier, le tuyau le plus grave ne devra en aucun cas sonner plus bas que le prestant.

3° La cymbale devra commencer au-dessus du son le plus aigu de la fourniture et faire dans la suite des unissons de plus en plus nombreux. Son tuyau le plus grave ne devra en aucun cas sonner plus bas que le nazard. Son tuyau le plus aigu sonnera l'unisson du piccolo dans le haut du clavier.

Bien entendu, la quinte et la doublette doivent toujours figurer sur le clavier qui contient le plein jeu ; autrement, il y aurait un trou et les reprises seraient trop apparentes, surtout la première.

Si on ne veut pas mettre un registre spécial pour ces jeux, ils devront alors être contenus dans la fourniture, qui aura ainsi un ou deux rangs de plus.

La grosse fourniture et la grosse cymbale seraient disposées identiquement une octave plus bas.

Peut-être m'objectera-t-on que le plein jeu de Dom Bédos, tout en ayant pour but d'*éclairer* les sons graves et médium, pouvait avoir également pour but de *tempérer* l'éclat des sons aigus en ajoutant progressivement des 16, 32, et même des 64 p. résultants.

A cela, je répondrai que, si l'on éprouve, dans l'orgue moderne

encore plus que dans l'ancien orgue, le besoin d'éclairer le grave et le médium, il ne semble pas du tout que l'éclat, *le mordant si précieux* des sons aigus ait besoin d'être tempéré autrement que par les 16 pieds *demeurant toujours à la disposition de l'organiste* et ne surgissant pas sous ses doigts à un endroit quelconque du clavier et au moment où il s'y attend le moins. Les effets de 32 p. aux mains peuvent aussi s'obtenir au moyen des « octaves graves ». Cela suffit amplement, il me semble ?

Peut-être m'objectera-t-on encore le grand nombre d'unissons dans l'aigu, résultant de ma disposition, et craindra-t-on le trop grand mordant donné à la partie supérieure du clavier par suite de l'intensité de ces jeux de fine taille réunis ainsi en bataillon serré ?... Peut-être proposera-t-on des suppressions progressives dans le but d'éviter les unissons et les doubles emplois ?... A cela, je réponds d'avance que les pleins jeux étant faits pour donner un *mordant intense* dans le haut aussi bien qu'un *éclairage intense* dans le grave, il n'y a pas lieu de craindre ce résultat *qui est au contraire à désirer*. Quant à l'économie de tuyaux qui résulterait de suppressions possibles, elle serait *tout à fait négligeable*, et cela aurait le tort de rompre l'équilibre, tant au point de vue arithmétique qu'au point de vue sonorité.

Pour finir, je demande la permission de répondre à un préjugé : bien des personnes se figurent que, les mutations, c'était bon du temps de Bach, lorsque les fonds de l'orgue n'avaient pas la force qu'ils ont aujourd'hui et qu'on ne pouvait pas non plus les jouer avec les jeux d'anches ; alors, les mutations servaient à renforcer les jeux de fonds et à créer ainsi une sorte de grand chœur sans le secours des anches. Aujourd'hui que nous avons la faculté de réunir les fonds aux anches, que les fonds sont beaucoup plus forts, on n'a plus besoin de mutations, ou du moins plus autant.

Grosse erreur ! C'est exactement le contraire.

S'il est vrai que les mutations ont servi à donner aux fonds de l'ancien orgue une force qui leur manquait, leur rôle d'aujourd'hui, pour être un peu différent, n'en est que plus indispensable [1].

1. M. le Dr Bédart n'est pas de cet avis et dit (dans sa réponse à M. Cellier, p. 181) que le cortège harmonique des jeux de fonds modernes *permet* de se passer des harmoniques artificiels, lesquels ne sont indispensables que pour jouer la musique ancienne ou produire *certains effets spéciaux*, mais ne sont plus nécessaires à l'équilibre du grand chœur.

Je réponds que le grand chœur, *tel que nous l'aimons en France*, fait justement partie des effets spéciaux susmentionnés, et que le cortège harmonique naturel dû au mordant des fonds modernes (stentors, gambes et autres) ne saurait, à notre point de vue, remplacer celui, artificiel, des mutations.

D'ailleurs, si nous considérons l'orgue du théâtre des Champs-Elysées, qui est un orgue moderne possédant des *stentors*, nous constatons que le facteur (M. Puget, de Toulouse) n'avait sans doute pas une confiance illimitée dans le cortège harmonique de ses fonds, puisqu'il a jugé bon de mettre quand même à peu près 50 o/o de rangs-mutations. Bien lui en a pris, et je l'en félicite *toto corde*. Sans cela, cet orgue, dont le grand chœur est *presque magnifique*, eût sonné comme un gros harmonium. Pour s'en convaincre, il suffit d'y jouer un grand chœur sans tirer les mutations. Ceux qui s'en trouveraient satisfaits ne seraient vraiment pas difficiles !

En effet, l'orgue en gagnant en force, perdit en clarté, et la force des fonds actuels réunis aux anches forme un amalgame tellement lourd et tellement laid, que des mutations plus nombreuses sont au contraire nécessaires pour l'éclairer et le mettre en valeur [1].

Je n'exagère pas en demandant *au minimum* 50 o/o de rangs-mutations par rapport à la totalité des jeux de l'orgue.

Les rangs de mutations fines (plein jeu) doivent dépasser de 50 o/o environ ceux de mutations grosses (cornet), autrement la sonorité ne serait pas suffisamment ensoleillée ; ainsi, par exemple, pour un orgue de 50 jeux : 10 rangs grosse taille et 16 rangs fine taille.

Le pourcentage de 50 est dépassé à Notre-Dame, à Saint-Denis et à Saint-Sulpice, et tout le monde peut se rendre compte si cela fait un vilain effet.

ÉTUDE-DESCRIPTION DES DIVERS PLEINS JEUX

§ I. PLEIN JEU DE 8 RANGS.

		R	R	R	R	R	R
Cymbale. .	.*ut* 7	*sol* 7	*fa* dz 7	*sol* 7	*fa* dz 7	*sol* 7	*fa* dz 7
4	*sol* 6	*ut* 7	*ut* dz 7	*ut* 7	*ut* dz 7	*ut* 7	*ut* dz 7
rangs	*ut* 6	*sol* 6	*fa* dz 6	*sol* 6	*fa* dz 6	*sol* 6	*fa* dz 6
	sol 5	*ut* 6	*ut* dz 6	*ut* 6	*ut* dz 6	*ut* 6	*ut* dz 6
		R	R	R			
Fourniture. .	.*ut* 5	*sol* 5	*fa* dz 5	*sol* 5	*ut* dz 6	*sol* 6	*ut* dz 7
4	*sol* 4	*ut* 5	*ut* dz 5	*ut* 5	*fa* dz 5	*ut* 6	*fa* dz 6
rangs	*ut* 4	*sol* 4	*fa* dz 4	*sol* 4	*ut* dz 5	*sol* 5	*ut* dz 6
	sol 3	*ut* 4	*ut* dz 4	*ut* 4	*fa* dz 4	*ut* 5	*fa* dz 5
8 pieds. . .	.*ut* 1..	*ut* 2..	*fa* dz 2..	*ut* 3..	*fa* dz 3.	*ut* 4..	*fa* dz 4

Total : 3 reprises dans la Fourniture et 6 dans la Cymbale.

(Les lettres : « dz » signifient *dièse*. La lettre R indique les reprises.)

La position des notes de la Fourniture et de la Cymbale reste la même par rapport aux 8 pieds sur tous les degrés chromatiques ascendants qui ne sont pas exprimés : exemples : entre *ut* 1 et *ut* 2 exclus...

§ II. PLEIN JEU DE 6 RANGS.

		R	R	R	R
Cymbale. .	.*ut* 6	*ut* dz 7	*ut* 7	*ut* dz 7	*ut* 7
2 rangs	*sol* 5	*fa* dz 6	*sol* 6	*fa* dz 6	*sol* 6
		R	R	R	

1. Nous lisons à ce sujet dans le superbe ouvrage de Félix Raugel : *les Orgues de l'Abbaye de Saint-Mihiel*, les lignes suivantes (p. 37) :

« Ecoutons sonner l'orgue architectural à Saint-Sulpice, à la Basilique de Saint-Denys, à Notre-Dame de Paris, et nous verrons que *la pensée moderne ne perd rien* de son accent mystique ou simplement parfois mystérieux, ni de son éloquence grandiose, à *emprunter ses couleurs à la palette sonore des vieux maîtres*.

A vrai dire, on rencontre assez rarement, dans la musique d'orgue moderne, des registrations comportant un grand détail de mutations. Cela tient à l'ignorance inconcevable de la plupart des organistes compositeurs, relativement à ces sonorités surprenantes.

Fourniture.	.*ut* 5	*ut* dz 6	*ut* 6	*ut* dz 6	*sol* 6
4	*sol* 4	*fa* dz 5	*sol* 5	*fa* dz 5	*ut* 6
rangs	*ut* 4	*ut* dz 5	*ut* 5	*ut* dz 5	*sol* 5
	sol 3	*fa* dz 4	*sol* 4	*fa* dz 4	*ut* 5
8 pieds. . .	.*ut* 1..	*fa* dz 2..	*ut* 3..	*fa* dz 3..	*ut* 4

Total : 3 reprises dans la Fourniture et 4 dans la Cymbale.

§ III. PLEIN JEU DE 4 RANGS.

		R	R
Fourniture	*ut* 5	*sol* 6	*ut* 7
et	*sol* 4	*ut* 6	*sol* 6
Cymbale	*ut* 4	*sol* 5	*ut* 6
réunies	*sol* 3	*ut* 5	*sol* 5
8 pieds. . .	.*ut* 1..	*ut* 3. .	*ut* 4

Total : 2 reprises.

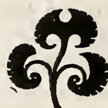
HENRY MULET.



GLANES GRÉGORIENNES. — Il nous revient de divers côtés que des grégorianistes zélés, mais voyant la théorie d'un autre point de vue que le nôtre, affirment que si nous nous servons de l'Edition Vaticane pure, ou de ses reproductions... non sophistiquées, c'est que nous ajoutons, sur les livres dont nous usons, les fameux points ou signes que vous connaissez, et sans lesquels leurs tenants prétendent qu'il serait « impossible » d'exécuter le chant grégorien ! Nous pouvons assurer le contraire : non seulement nous avons entendu en nombre d'églises chanter fort bien et très « bénédictinement » sans points, mais jamais la Schola de Paris, dans ses cours ou ses exécutions, ne s'en est servie, estimant à juste titre que les uns sont pratiquement inutiles, parce que faisant double emploi avec les indications vaticanes, et les autres dangereux, parce qu'ils déroutent les chanteurs, et *créent des divisions* parmi les interprètes. Et jamais ni nos fondateurs, ni nous, n'avons caché nos sentiments sur ce point.

= Un de nos confrères, mû évidemment par son zèle grégorien, affirme que notre collègue M. L. Saint-Requier verserait dans le « système Houdard » ! Absurde ! Notre ami Saint-Requier, comme tous ceux qui comprennent le chant grégorien d'une façon artistique, ne se croit pas attaché par la prétendue loi d'égalité absolue et rigoureuse des sons ; et, sous sa direction, s'il y a quelque *torculus* qui, à l'occasion, forme « triolet », par rapport à un neume de deux sons, il y a longtemps que nous l'avons prêché, d'accord avec ce que nous tenons de notre maître Dom Pothier, et ce que tous les artistes — non victimes d'un esprit de système — reconnaissent comme musicalement vrai.

A. G.





Écoles d'Orgue et de Musique religieuse

(*Fin*)

Nous connaissons, dans notre diocèse de Bayeux, un directeur d'œuvres, M. le chanoine Tèche, qui dans toutes ses visites, tournées d'organisation ou conférences de propagande, ne manque jamais et avec un vrai succès, de faire appel au sens artistique et liturgique des jeunes filles des divers groupements diocésains.

Essayez, Messieurs, vous serez surpris les premiers des magnifiques résultats techniques que vous obtiendrez.

Mesdemoiselles, étudiez l'orgue, le roi des instruments, là où l'on est à la fois chef d'orchestre, exécutant et compositeur ; il vous révélera des joies insoupçonnées, il disciplinera votre volonté par un travail opiniâtre, mais aussi il vous récompensera largement de l'aridité des pénibles débuts. L'une de nos élèves, en forme de boutade, me dit un jour : « Monsieur l'abbé, il me faut un mari ou un grand orgue ! » Des maris, Mesdemoiselles, on n'en trouve quasiment plus, préparez-vous à monter à la tribune d'un grand orgue ; l'élève dont je vous parle n'a pas trouvé de mari, elle s'est mariée... à un grand orgue ; avec quelques dissonances de passages, d'ailleurs très agréables, règne l'accord parfait : laissez-moi vous dire qu'elle est très heureuse en ménage.

Messieurs, votre future école diocésaine s'avance, vous avez trouvé un ou plusieurs professeurs, des instruments de travail, des élèves ; — il ne vous manque plus que des *ressources*. L'argent, Messieurs, croyez-en un Normand, c'est ce qu'il y a de plus facile à trouver,... même honnêtement.

Il faut, Messieurs, que le professionnel qui travaille dans une œuvre comme celle dont je vous entretiens soit convenablement rémunéré, il faut prévoir quelques frais généraux : éclairage, chauffage, location d'instruments, frais de secrétariat, etc.

Quelles ressources pouvez-vous avoir à votre disposition ? Puisqu'il s'agit d'une œuvre diocésaine, on peut envisager l'hypothèse d'une subvention officielle accordée par le diocèse. Messieurs, je n'insiste pas, vous savez comme moi quelles lourdes responsabilités financières pèsent à l'heure actuelle sur les administrateurs diocésains. Où est donc le

temps où le gouvernement subventionnait les « maîtrises », les « écoles épiscopales » ?

Il sera tout naturel que les élèves donnent une rétribution pour l'enseignement qu'ils reçoivent, nous avons pu jusqu'à ce jour nous contenter de cinquante francs par trimestre et par élève ; puisqu'il s'agit d'une œuvre, il serait nécessaire que les élèves moins fortunés mais intéressants bénéficient d'une bourse ou demi-bourse, on peut supposer aussi qu'une paroisse — et cela nous est arrivé — paie pour l'instruction ou le perfectionnement de son organiste. Il faut songer aussi aux dons qui peuvent être adressés à cette œuvre ; en tout cas, il sera nécessaire de créer dans tout le diocèse des membres honoraires et bienfaiteurs. Est-il difficile de trouver cent personnes (ou davantage) versant chaque année la somme de dix ou vingt francs ? c'est une rente fixe, très sûre et très appréciable.

Voyez, notre capital augmente ; il est encore insuffisant.

Nous avons, Messieurs, à vous signaler un rouage d'un rendement meilleur : l'organisation d'une ou deux auditions payantes par an.

Il ne s'agit point d'une audition musicale avec le concours d'un soprano dramatique, d'un contralto caverneux, d'un ténor léger et d'une basse chantante, — tous sortis évidemment de l'Opéra, — il ne s'agit ni d'une messe de mariage, ni d'une « messe en musique » au mois d'août au bord de la mer, ni d'une messe « parisienne » à onze heures et demie.

Donnez hardiment une audition payante de musique sacrée avec l'orgue seul et le chœur des voix humaines impersonnelles, mais alors il est de toute nécessité d'appuyer votre cours d'orgue sur une maîtrise, sur une schola ou sur le cours d'ensemble de votre école de musique sacrée. Faites alterner, par exemple, les pièces de Bach, de Mendelssohn, de Franck, jouées par les élèves, avec les mélodies grégoriennes, la polyphonie « a cappella », les chorals de Bach, les motets modernes des meilleurs compositeurs ; une autre fois, demandez le concours toujours aimable d'un Marcel Dupré ou d'un Joseph Bonnet, organisez la propagande, faites un programme éducateur qui soit autre chose qu'une simple nomenclature : une heure de musique grave et austère où alterneront l'orgue et les chœurs, une allocution de dix minutes, quelques aimables quêteuses, un salut un peu solennel, Messieurs, je vous en réponds, vous assurez à votre œuvre, par an, un revenu de plusieurs milliers de francs. Nous sommes à notre sixième grande audition, et nous vivons. Le temps me manque pour vous donner en détail l'organisation d'une audition de ce genre, cela demanderait un autre rapport ; retenez simplement que la schola, le cours d'ensemble vocal, la maîtrise — peu importe le nom — est un rouage indispensable pour la vitalité matérielle de votre œuvre, le public ne viendrait qu'en nombre très restreint entendre l'orgue seul deux heures durant.

Messieurs, voilà donc, dans les grandes lignes, l'organisation possible d'une École d'Orgue et de Musique religieuse, d'une École de Musique sacrée telle que nous l'avons réalisée dans le diocèse de Bayeux.

III. L'École d'Orgue de Caen.

Il faut donc vous parler maintenant de l'École d'Orgue et de Musique religieuse du diocèse de Bayeux.

Avant de vous rendre compte de son programme d'études, de ses résultats, permettez-moi de vous signaler quelques détails de son organisation. Cette œuvre est sortie d'une triple initiative. Le 11 septembre 1916, avec la haute et empressée autorisation de Monseigneur de Bayeux, M. l'abbé Jeanne, maître de chapelle de la Cathédrale, convoquait à Caen pour un concours d'harmonium tous les petits organistes des campagnes. En pleine guerre, trente-sept, malgré les difficultés des communications, répondirent à cet appel. Le travail fourni était considérable, mais il manquait d'unité, de contrôle, de direction ; l'idée de cours réguliers d'orgue se fit jour. Cette idée se réalisa d'autant plus facilement que, par suite de la guerre, vint s'installer à Caen, en 1914-1915, un premier prix d'orgue du Conservatoire de Bruxelles, M. Léon Guillaume, professeur au Collège épiscopal de Dinant et à l'abbaye de Maredsous (il s'honore d'avoir eu comme élève Dom Deprez, dont vous connaissez les délicieux cantiques). Deux de ses élèves de piano s'intéressaient déjà par l'étude du piano pédalier à la littérature d'orgue.

Cet embryon naissant s'appuya sur une Schola féminine, née des nécessités de la guerre ; les cours de chant grégorien et d'ensemble vocal étaient créés à l'avance.

Un rapport fut adressé à Monseigneur de Bayeux, qui encouragea pleinement « cet essai si intéressant et si pratique » et lui donna « son entière approbation », et le 11 janvier 1917, l'école ouvrait ses cours à quinze élèves d'orgue et d'harmonie, avec la délicate générosité de l'autorité épiscopale et la bienveillante sympathie du clergé de Caen.

Les cours furent fixés le même jour, le jeudi de 10 heures à 5 heures (ce jour fut choisi pour donner satisfaction aux institutrices) ; en somme, entre deux trains, les organistes étrangers à la ville passaient à Caen une journée d'études, faisant quelquefois 62 kilomètres pour venir s'instruire et se perfectionner (10 heures 45, grégorien et cours d'ensemble ; 1 heure et demie, classe d'orgue ; 3 heures 45, cours d'harmonie).

Pour faciliter l'étude de l'orgue aux élèves de Caen, un piano-pédalier fut acheté et mis à leur disposition dans la salle de la Schola, moyennant une location de 0.25 centimes par heure, chacune prenant ses heures d'études aux jours les plus favorables.

Ce n'était pas certes l'idéal ; s'habiller, se mettre en route, ne pas bavarder dans la rue pour s'installer plus vite sur le pédalier d'études, c'est pour une demoiselle une opération compliquée qui exige beaucoup de volonté ; aussi beaucoup préférèrent, pour gagner du temps, louer ou acheter un pédalier accroché ou indépendant et utiliser ainsi au milieu de la journée les petits quarts d'heure restés libres. Et c'est ainsi, Messieurs, que depuis trois ans et demi l'École d'Orgue de Caen a fait acheter par ses élèves *vingt-trois pédaliers*, effort collectif qui représente

la somme de vingt-trois mille francs, sacrifiée pour l'amour de l'Orgue.

Mieux que cela, un de nos élèves, typographe de sa profession, qui ne pouvait se procurer un pédalier, a employé pendant six mois tout son temps libre, en dehors de ses huit heures de travail professionnel, à se construire lui-même un pédalier d'un mécanisme excellent.

A ces volontés décidées, quel travail technique peut-on demander ?

Pour stimuler le travail, nous avons organisé des concours publics tous les ans en vue de l'obtention d'un diplôme donnant droit à un 1er, 2e, ou 3e prix ; voici les épreuves imposées pour chacun de ces degrés:

Épreuves du 1er Prix.

Orgue :

1° Un morceau imposé : grand prélude et fugue de Bach ;

2° Un morceau au choix ;

3° Lecture à vue d'une pièce d'orgue avec pédale obligée ;

4° Transposition à vue un ton plus haut et un ton plus bas d'une pièce d'orgue sans pédale ;

5° Accompagnement neumatique à vue d'une pièce grégorienne, dominantes *la*, *si* bémol et *si* ;

6° Improvisation : deux antiennes, l'une en style libre, l'autre en style diatonique.

Harmonie :

7° Basse non chiffrée (avec modulations) à réaliser, et mélodie ou choral à harmoniser à quatre voix mixtes (emploi des accords de trois, quatre et cinq sons, des suspensions ascendantes et descendantes, des notes de passage) ;

8° Écrire l'accompagnement neumatique d'une pièce grégorienne.

Épreuves des 2e et 3e Prix.

Orgue :

1° Un morceau imposé : grande fugue de Bach, ou petit prélude et fugue ;

2° Un morceau au choix ;

3° Lecture à vue d'une pièce d'orgue sans pédales ;

4° Accompagnement neumatique à vue d'une pièce grégorienne, dominante *la*.

Pour les 2e et 3e Prix, les trois épreuves d'harmonie (basse, choral, grégorien) sont demandées, mais les devoirs imposés sont plus faciles.

Et, Messieurs, quand au bout de deux ou trois années d'études d'orgue, des jeunes filles peuvent réaliser le programme que nous vous avons indiqué, ne pensez-vous pas que ces élèves soient capables d'être les meilleurs auxiliaires du Directeur de l'École d'Orgue ? A leur tour, elles peuvent devenir professeurs pour le cours élémentaire, donner les cours d'accompagnement avec les premières notions d'harmonie, rendre service aux débutantes des campagnes.

Nos élèves diplômées sont une élite parmi bien d'autres sujets que l'École a déjà formés, et M. le chanoine Belliard, organiste de la Cathé-

drale de Bayeux, écrivait dans la *Semaine religieuse* à l'occasion du concours d'orgue du 7 juillet dernier : « Il faut qu'on le sache, plus de soixante-quinze élèves ayant bénéficié de l'enseignement de l'École sont déjà organistes dans le diocèse, pour le plus grand bien des paroisses de campagne. Ce sont là des résultats pratiques dont il n'est pas besoin de souligner le puissant intérêt. »

Abbé Prieur.

Adresser les demandes de renseignements par correspondance au Siège social de l'École d'Orgue, 25, rue Guilbert, Caen (Calvados).



Glanes et critiques. — Pourquoi un harmoniste moderne du chant grégorien affirme-t-il gravement : « Nous trouverons interdites, dans l'accompagnement du 8e mode grégorien, des formules comme les suivantes :



« Interdites » par qui ?.. Et sur quelle autorité ?... On argue la fameuse « relation du triton » : mais à chaque instant on la rencontre, dans le chant grégorien, et justement dans le VIIIe ton ou le VIIe. — On donne une autre raison : « il serait inadmissible de faire un repos sur l'accord de dominante precédé de l'accord du 2e degré. » Tout d'abord, nous ne voyons pas pourquoi cela « serait inadmissible », et les modernes ne s'en privent pas. Ensuite, ce n'est pas le cas ici ; il ne s'agit pas d'un mode *d'ut*, mais de *sol* ; donc, le mouvement de basse *ré sol* des exemples ci-dessus n'est nullement celui du 2e degré aboutissant à une dominante, mais le mouvement d'un accord de la dominante (harmonique) du VIIIe ton, aboutissant à sa finale, ce qui n'est pas du tout la même chose !

Pourquoi vouloir à tout prix appliquer à cette chose artificielle et conventionnelle qui est l'accompagnement du chant grégorien, des règles d'harmonie faites pour toute autre chose ?





La leçon des vieilles Eglises

(Suite)

Je ne ferai pas miens les reproches adressés à Saint-Front restauré, voulant raisonner ici en constructeur et non en archéologue. Ce que je reprocherai plutôt à Abadie, ce sont les douze clochetons des piliers d'angle. Le monument s'en passait fort bien avant lui ; seuls, les piliers des extrémités des bras en étaient munis, et c'étaient de simples pyramides. A quoi bon ces surcharges que rien n'exigeait? Abadie répondrait : Décoration. Nous répliquons : Construction. Pourquoi avoir démoli une abside du XIVe siècle, ogivale, pour y substituer une abside moderne d'aspect romano-byzantin ? Abadie répondrait : Unité de style. Nous répliquons : Authenticité. C'est une querelle entre deux doctrines, dont l'une florissait au XIXe siècle, en se réclamant de préférences intransigeantes, dont l'autre s'impose aux nouvelles générations par son large éclectisme et une certaine philosophie de l'histoire. Un mauvais principe d'archéologie a vicié la restauration de Saint-Front comme il a vicié plus tard la construction de la basilique de Montmartre.

L'église du Vœu National, dite vulgairement Sacré-Cœur, a été commencée en 1873. Un concours avait mis sur les rangs 78 architectes. Sur les 78 projets présentés, il y en avait plusieurs d'intéressants : celui d'Abadie imposant par sa masse ; ceux de Devrèse et de Pascal, dont le parti était un dôme sur plan circulaire ou quadrilobé ; celui de Davioud ; celui de Crépinet ; ceux de Magne et de Douillard[1]. Le projet d'Abadie qui avait sur les autres l'avantage d'être très poussé, c'est-à-dire exécuté avec tout le rendu désirable, fut adopté. Il est la reprise combinée de Saint-Front de Périgueux, de Saint-Pierre d'Angoulême et de Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand ; l'un fournissant la silhouette générale, l'autre l'élévation, les trois le plan et des détails. On comprend aisément le choix de ces modèles quand on sait qu'Abadie venait alors de restaurer (1852-1883) les deux premières églises. Cette restauration radicale, menée à l'allure d'une reconstruction, lui avait mis bien en main tous les éléments du romano-byzantin propre à nos écoles du Sud-Ouest. La basilique de Mont-

1. Ces projets ont été publiés dans le *Mois littéraire*, avril 1907, p. 471.

martre est une utilisation moderne de cette préparation archéologique.

En plan, l'église du Vœu National figure une croix grecque à coupole centrale, plus haute que les quatre autres, suivie d'une abside semi-circulaire à sept chapelles rayonnantes dont une supporte un clocher, et précédée d'un porche.

C'est un plan hybride. On a voulu par là, nous dit-on, fondre ensemble deux types d'église romane: le type aquitain représenté par Saint-Front de Périgueux et le type auvergnat personnifié par Notre-Dame du Port à Clermont-Ferrand. Mais cette fusion de deux types en un, inspirée par une idée sentimentale, n'est pas bonne, car une abside circulaire à chapelles rayonnantes ne s'harmonise qu'avec une nef triple à transept; et le plan en croix grecque avec cinq coupoles ne supporte pas, dans sa prolongation, une abside circulaire à sept chapelles rayonnantes.

Dès l'entrée, la constatation est facile à faire. Le visiteur croit l'église terminée au fond de l'abside. Ce n'est qu'en arrivant au bout qu'il découvre, comme un monde à part, les chapelles du pourtour du chœur. Entre ce pourtour et le chœur, la séparation est absolue ; on n'y accède visuellement que par les bas côtés. C'est le contraire du plan gothique ouvert à toutes ces annexes, et du plan byzantin qui en est dépourvu.

A l'exécution, on s'aperçut cependant que des modifications s'imposaient. La plus importante consista à surélever d'un tiers tout l'édifice. Abadie l'obtint en augmentant d'autant la hauteur de chaque assise. Le dessin donc ne fut pas changé, mais on le métra différemment : on changea l'échelle. Seul, le campanile resta tel. La conséquence fut un déclanchement complet de la silhouette. Au lieu d'être la dominante de la composition, le campanile lutta d'importance avec la coupole centrale, devenue dôme, dont il n'aurait dû être alors que l'accompagnement. Il fallait choisir entre ces deux éléments : le dôme central et le clocher, car un monument ne peut avoir deux cimes égales. Supprimez le clocher par la pensée, et vous verrez que la silhouette générale, dominée par le dôme, y gagne.

Pourquoi Abadie a-t-il mis ce clocher ? Parce que Saint-Front de Périgueux et Saint-Marc de Venise en ont un. Mais à Périgueux, comme à Venise, le clocher ou campanile n'appartient pas à l'église ; il lui est antérieur ; c'est le reste d'une construction précédente ; le voisinage est fortuit. A Venise, comme à Périgueux, cette haute quille domine le groupe des cinq coupoles égales tassées à ses pieds. L'architecte moderne, hanté par l'œuvre de deux constructeurs anciens, n'a pas su tirer la leçon vraie des deux œuvres fortuitement accouplées.

Après le changement d'échelle, le plan initial aurait dû subir d'autres modifications, par exemple, dans l'abside qu'il eût fallu exhausser afin de l'éclairer. Le successeur d'Abadie en 1884, Daumet, le comprit ; mais il eut le tort d'entreprendre ce travail sans le dire et sans provoquer une approbation. Désapprouvé, il dut céder la place à Rauline qui réalisa le plan imposé. A sa suite, Lucien Magne a dirigé la construction de la

basilique : on lui doit surtout le clocher qu'il a entièrement modifié sur un nouveau plan plus ample. Depuis 1916, c'est M. Jean Hulot qui est à la tête des services : il ne reste guère à exécuter que la décoration en mosaïque du chœur.

Voilà donc cette voûte d'abside obscure que l'on n'a pas su ou voulu éclairer, qui va recevoir un revêtement de mosaïque, d'après les cartons de Luc-Olivier Merson et de Marcel Magne, son aide et successeur.

Étant donné ce projet décoratif, il faut regretter, comme une dépense inutile et une base préjudiciable, l'appareil de pierre taillée. Pourquoi une voûte stéréotomique, si on devait la mosaïquer ? Je sais que le projet d'Abadie comportait une décoration peinte ; mais même avec une peinture marouflée, un appareil aussi coûteux, et aussi lourd, n'est pas défendable. Le projet actuel le fait encore plus regretter. La mosaïque ne pouvant tenir sur une pareille paroi de pierre concave, il faudra entailler la pierre, créer avec peine des aspérités capables de retenir le ciment, et comme cela ne suffira pas encore, il faudra enfoncer dans tous les joints une forêt de clous formant crampons. Seuls, ces crampons de fer, agrippant la mosaïque, empêcheront la chute de celle-ci. Que n'a-t-on fait comme les byzantins de Sainte-Sophie et de Saint-Marc qui ont construit en briques leurs coupoles destinées à être mosaïquées ? Abadie a été trompé par les coupoles françaises bâties en pierre. Nous avons vu plus haut que ce changement de « matériau » avait été cause de l'échec périgourdin. On n'a pas compris cela, pas plus que le reste, aboutissant ainsi à un mélange de procédés techniques contradictoires, du seul fait de raisonner en archéologues au lieu d'agir en artistes.

L'erreur la plus grave se trouve sans doute dans la toiture dallée reposant sur les reins mêmes des voûtes. Maintenant que le mal est reparé, on peut bien en parler sans crainte, et dire que Jean Hulot, le nouvel architecte, a sauvé de la ruine le Sacré-Cœur de Montmartre.

L'affaire était grave quand celui-ci prit, en 1916, la succession de Lucien Magne. Des troubles de maçonnerie se manifestaient dans tout le pourtour du chœur où les claveaux des arcs diagonaux des voûtes se brisaient en plusieurs pièces, prêts à tomber. Des experts ingénieurs, consultés, n'avaient pas dissimulé le fâcheux pronostic que ces brisures multiples survenues dans les voûtes leur inspiraient : c'était, dans dix ans au plus, la chute du déambulatoire qui sépare le chœur des chapelles rayonnantes.

Quelle était la cause du mal ? le poids énorme du dallage du toit qui écrasait la voûte insuffisante à le porter. Il y avait une charge de mille kilos par mètre carré. Le parti du nouvel architecte fut bientôt pris. Il dédalla le toit, diminua de moitié l'épaisseur des dalles, établit un vide entre la voûte et la toiture et fit porter celle-ci sur des arcs de ciment armé en quart de cercle. En même temps, un échafaudage roulant promenait sous les arcs rompus un cintre de bois à tiroirs ; on arracha les claveaux rompus et on les remplaça par des claveaux neufs. L'opération fut si discrètement faite qu'elle passa inaperçue des fidèles non troublés dans leurs habitudes de piété. Je dois l'indication

et la constatation de ce sauvetage à l'architecte lui-même, qui me demanda alors le silence. Après cinq ans, il n'y a plus aucun inconvénient à en parler.

Des combles et des arcs internes ont pu guérir une voûte qui croulait. Quelle innovation guérira l'obscurité intérieure de cette église dont tout le monde, même ecclésiastique, se plaint ? L'entrée de cette somptueuse basilique sera toujours décevante pour le visiteur, faute d'un éclairage suffisant. Non seulement la nef est sombre et le chœur enténébré, mais les chapelles latérales elles-mêmes, en dépit de leurs fenêtres tripartites, sont des recoins sépulcraux, noyés d'ombre où l'on distingue à peine la décoration, aveuglé que l'on est par la mauvaise lumière qui tombe des vitraux. Le maximum de cette erreur se constate à la chapelle de la Vierge où la coupole obscure placée sous la Savoyarde du clocher, a reçu pourtant une mosaïque non sans mérite de Marcel Magne représentant l'Assomption de la Vierge. Ce morceau important de décoration est invisible, à moins d'un éclairage artificiel par l'électricité.

Il faut reconnaître que l'architecte n'a pas su éclairer son église. L'échec vient de l'insuffisance des vides comparés aux pleins et du choix des parois à trouer. En tout cela, l'architecte n'a pas abordé la question de front, qui était : Comment déterminer les ouvertures pour qu'on y voie clair ? Mais de côté, en disant : Comment, dans ce style et au XIIe siècle, dessinait-on les fenêtres ?

On voit d'un mot l'erreur moderne des architectes, erreur toujours la même et qu'on a quelque ennui à détailler. Cette erreur consiste à se placer mentalement dans l'hypothèse d'un style ancien. De ce style, on accepte tout, même les erreurs et ce que j'appellerai la nescience.

Il est pourtant vrai que le romano-gothique du XIIe siècle a évolué dans les siècles suivants en ce qui concerne particulièrement le tracé des fenêtres. Tout le XIIIe siècle n'a été, sur ce point, qu'un long effort en vue de diminuer les pleins et d'augmenter les vides. Les fenêtres de Notre-Dame de Paris étaient à peine faites depuis un siècle qu'on les refaisait déjà, comme insuffisantes. L'aboutissement de cette tendance vers toujours plus de clarté, c'est la Sainte-Chapelle. Pierre de Montreuil, s'il revenait, ne comprendrait pas que sous prétexte de style, et malgré sa leçon, on en revienne aux maigres ouvertures de 1120.

On pourrait continuer et appliquer cette critique au détail. Mais déjà le principal apparaît : silhouette générale, plan, abside, coupole du clocher, fenêtres, représentent des leçons mal récitées. L'archéologie, science des formes mortes, a fâcheusement influencé ici l'art vivant.

II

NOTRE-DAME

Une série de parallèles comme le précédent m'entraînerait trop loin. Mais il nous faut bien dire la leçon de Notre-Dame.

Par ce vocable imprécis, j'entends aussi bien Amiens et Chartres que

Paris, car c'est partout le même type. Toutes nos cathédrales représentent un même « ordre », l'ordre gothique évoluant vers un canon définitif. Pour plus de clarté, restreignons-le cependant à l'exemplaire parisien. Aussi bien y a-t-il là une façade du plus pur classicisme qui nous donne la plus claire des leçons. Elle est moins apparente aux autres cathédrales.

La façade de Notre-Dame de Paris est la plus belle page de l'art gothique. De Viollet-le-Duc à Victor Hugo on a épuisé le langage humain pour en vanter l'ordonnance. La richesse s'y unit à la sobriété, l'élégance à la force, et c'est un art à la fois tout de mesure et de logique. Mais, au fait, sa beauté indiscutable vient-elle des éléments « formels » qui la décorent et en recouvrent la masse ? Cette magnifique composition tire-t-elle sa valeur des statues, des bandeaux sculptés, des colonnettes, des arcatures trilobées, des écoinçons, des chimères, des gargouilles, des roses, des arcs pointus que nous nous obstinons à appeler ogives ? Non. Tout cela est indifférent à sa vraie valeur ; et celle-ci subsisterait même si on enlevait ceux-là. La beauté ici est dans la masse.

Déjà, au moyen âge, on disait d'elle : *Mole sua terrorem incutit spectantibus.* « Sa masse terrifie le spectateur. » Aujourd'hui comme autrefois, la carrure imposante de ses lignes émeut les plus rebelles. Ce qui compte ici, ce sont les masses et leur géniale distribution. Trouée en bas par les portails, barrée au-dessus par les galeries, illuminée au centre par la rosace, couronnée en haut par les tours, la facade de Notre-Dame est d'un tracé irréprochable. Deux contreforts vont du sol aux tours pour bien établir son ossature verticale tripartite. Les galeries forment de leur horizontale la même division en hauteur. Cela fait six compartiments séparés les uns des autres par des zones ornées et que les tours surmontent. Des espaces nus, surfaces de repos pour l'œil, évitent toute impression d'enchevêtrement. Et de la base au sommet, c'est un rythmique balancement de lignes : verticales, horizontales, courbes, rondes, rectangles, triangles.

Aussi réduisez cette masse à ses lignes essentielles en supprimant tout détail, comme on ferait dans une médaille, et l'œuvre d'art demeure avec tous ses caractères de grandeur, de richesse, de légèreté, de mesure, d'élégance, de logique, de beauté. Otez par la pensée tout ce qui orne ces masses ; rabotez, en esprit, sculptures, statuaire et chapiteaux ; réduisez-la à une ébauche simplifiée. C'est toujours Notre-Dame.

Au fait, elle était ainsi, dans cet état squelettique, en 1845, quand Viollet-le-Duc entreprit de la restaurer. Des gravures du début du XIXe siècle nous ont conservé cet aspect qui suivit les déprédations de 1793. Il n'y a dans ces images de 1830 ni les rois de la galerie, ni les saints des portails, ni leur trumeau central, ni les chimères des tours, et le temps a rongé les petites sculptures. Pourtant, elles nous restituent, malgré ces lacunes, la même image qu'aujourd'hui. Il semble que tout y est parce que l'essentiel s'y trouve. L'essentiel, ce sont les masses de la composition.

Imaginez maintenant que Viollet-le-Duc, au lieu de la restaurer dans le style, en consultant Amiens et Chartres, ait plaqué sur ses massifs des formes grecques, ou romanes, ou byzantines, changeant tout, même la forme des arcs mués en pleins cintres. Croyez-vous que la beauté de Notre-Dame en eût été diminuée ? Non. Il y aurait eu un changement de vision, une modification des apparences : la valeur fondamentale aurait persisté, parce qu'elle n'est pas liée ici à des éléments transitoires, mais soudée à l'éternel de l'Art.

Avec cette formule, qui précise ma pensée, nous allons pouvoir expliquer pourquoi les néo-gothicisants du XIX[e] siècle qui, depuis Sainte-Clotilde de Paris, ont pastiché le gothique, n'ont pas réellement compris la leçon de Notre-Dame.

Les architectes modernes ont appris le vocabulaire gothique, mais ils en ont ignoré la syntaxe. Ils ont employé des mots gothiques, mais ils n'ont pas appliqué les règles du moyen âge. En architecture, les mots, ce sont les formes. Un chapiteau, une base, un bandeau, une rosace, un gable, un dais, une arcature, une frise, un corbeau, un fleuron, une balustrade, un tympan, un clocheton, sont de simples vocables. Pour parler gothique, il ne suffit pas de les orthographier séparément, car c'est la phrase qui importe. Autre chose est une collection de paradigmes, autre chose une composition de style conforme au génie de la langue employée. La façade de Notre-Dame de Paris est une phrase admirable, cadencée comme une période de Bossuet. Les églises pseudo-gothiques ne sont que des assemblages de mots. Leurs auteurs ont agi à la façon de ces rhétoriciens qui croient faire du Joinville parce qu'ils ont aligné sur leur copie des *iceluy*, des *adonc* et des *moult*. Pour imiter La Fontaine, suffit-il donc de revenir à *ce pendant que* et autres archaïsmes du XVII[e] siècle ?

L'effet de Notre-Dame de Paris aurait pu être obtenu avec d'autres formes, pourvu que la composition générale restât la même. C'est par cette composition générale, irréprochable, que le gothique est assuré de garder éternellement sa jeune beauté, même quand ses formules apparentes auront vieilli. Une église parisienne nous montre expérimentalement la persistance de sa tradition essentielle sous une parure nouvelle : c'est Saint-Eustache. Cette église est classée Renaissance. En réalité, c'est une église de structure gothique vêtue d'ornements Renaissants.

L'ornementation en architecture change avec le temps : c'est l'élément caduc, éternellement renouvelable. Mais l'art de bâtir, qui en est l'essence, demeure partout le même, en ce sens qu'il reste identique à lui-même, tout en évoluant dans ses moyens d'expression et dans la science de ses exécutants. Ainsi comprise, la leçon d'un Mansart à la chapelle de Versailles et au dôme des Invalides est la même que celle de Pierre de Montreuil à la Sainte-Chapelle et de l'Anonyme gothique à Notre-Dame. Mansart raisonne comme Robert de Luzarches et compose d'après les mêmes principes généraux, mais il se sert d'une autre langue. Que l'on parle grec, latin ou français, les règles de la composition sont les

mêmes, et dans un cas comme dans l'autre, il faut se soumettre aux exigences de la réalisation du moment. Cette réalisation est conditionnée en architecture par les matériaux et les moyens d'exécution en cours. Ceux-ci entraînent des applications variables à l'infini. La mode aidant, l'architecte varie donc sans cesse les apparences. Mais s'il est le légitime héritier de ses devanciers, il les continue bien qu'il ne les répète pas.

On voit par là le cas qu'il faut faire d'un certain formalisme qui limite au moyen âge son admiration technique ou sa compréhension du sentiment religieux. Nous sortons d'une époque qui s'est trompée sur ce point. La génération actuelle demeure admiratrice du passé, de tout le passé ; mais elle comprend la nécessité d'user d'un parler moderne sous peine de mort. Elle a compris que les styles anciens sont des entités de raison, inexistantes. Ce qui existe, c'est l'art de bâtir, et celui-ci, il faut le prendre au point où il en est arrivé. Il n'y a pas une douzaine d'architectures ; il n'y en a que deux : la bonne et la mauvaise. L'art est innombrable ; mais il est un. *Ars una species mille.* Cette grande leçon, toujours la même, se dégage aussi bien de Versailles que de Notre-Dame, de Vézelay que du Forum. Voix romaine, voix byzantine, voix romano-gothique, c'est toujours l'écho de celle d'Athéna qui parle encore au Parthénon ruiné. Si nos vieilles églises de France, du XIe au XVIIIe siècle, pouvaient parler, elles nous diraient :

« Nous sommes les témoins admirables d'un art magnifique mais périmé. Chacune de nous représente un stade du développement architectural. Ce serait une erreur de n'en prendre qu'une comme conseillère, car les filles corrigent les défauts de leurs mères. C'est le total de nos expériences qui compte. Il ne faut point voir en nous la mode précise dont le goût du jour nous dota, mais le sentiment intime qui présida à nos atours. Les formes ne valent pas par elles-mêmes mais par la nécessité qui les engendra. Les perpétuer quand la nécessité a disparu, c'est prendre l'écorce pour la moelle. Tout excellentes que nous sommes, nous nous reconnaîtrons mieux dans vos nouvelles inventions que sous vos répétitions. Car s'il est vrai que nous représentons la Tradition, c'est à titre d'une vieillesse qui fut en son temps de la modernité. Aussi bien qu'un esprit éternel, c'est cette modernité que nous vous prêchons. La vie artistique aujourd'hui est ailleurs et vous ne trouverez en nous que des formes mortes. Ne les regardez pas pour les copier, car elles vous induiraient en erreur, vous faisant prendre un aspect fugace de l'art pour l'éternel artistique. Demandez-nous des leçons ; mais ne nous copiez pas. »

Abel Fabre.

Paris, mars 1922.

P. S. Je ne donne ici que la tête et la queue d'un travail plus rêvé que fait. J'en donnerai, si cela intéresse, deux morceaux intermédiaires : la leçon de Vézelay et la leçon de Versailles.



BIBLIOGRAPHIE

Élie Maire : **Les Cisterciens en France** ; *préface de* S. G. M. Sagot du Vauroux. In-12 de 260 pages, 5 fr. 75. Paris, Lethielleux.

Les Cisterciens, illustrés à leurs débuts par saint Étienne Harding et saint Bernard, plus connus en notre temps sous le nom des « Trappistes » qui en sont depuis un siècle et demi la branche principale, constituent l'une des formes françaises (et peut-être même la seule forme française d'origine) d'adaptation de la règle de saint Benoît aux monastères de nos contrées. Si le travail manuel tient obligatoirement une plus large place dans la journée cistercienne que chez les autres familles bénédictines, les moines qui s'y livrent rappellent ainsi les antiques abbayes gallo-romaines, et renouvellent, de nos jours, aux colonies, les exploits de leurs antiques confrères, défricheurs et civilisateurs.

Si Trappistes, ou Cisterciens, tiennent une part moindre que les « moines noirs » dans l'histoire et le développement de la liturgie et de l'art, « l'âge d'or » de Cîteaux a fourni à l'architecture, à l'ordonnance classique du style bourguignon, à la gravure sur bois qui en émane très probablement, une contribution qui peut contre-balancer celle de Cluny. Leurs particularités liturgiques, où saint Bernard mit le sceau, et la recension du chant grégorien à leur usage, qui en fut la conséquence, sont toujours vivantes : à la vérité le *Salve* de la Trappe fournit une émotion sensible et romanesque à ceux qui y assistent ; mais c'est par l'appareil extérieur qui s'y ajoute, en même temps que par l'exécution lente, que l'abbé de Rancé lui prescrivit au xviie siècle.

On lira avec le plus grand intérêt le très convaincu résumé que présente de l'histoire et des coutumes des Cisterciens en France, M. l'Abbé Maire, en historien consciencieux, et soucieux de faire connaître et aimer ses héros. La préface que S. G. Mgr l'Évêque d'Agen a placée en tête de ce petit volume est elle-même un attachant chapitre d'introduction, sous une belle forme littéraire et une clarté d'exposition remarquable.

Le reproche, seulement, que nous ferons à M. l'Abbé Maire, — et peut-être ce caractère nous a-t-il frappé parce que notre *Tribune* est consacrée à exalter ce sujet, — est que la contribution à la liturgie et à l'art chrétien, fournie par l'ordre Cistercien, n'est pas assez marquée. Nous eussions aimé un chapitre sur ces matières, et la description de leur « us » liturgiques. Puis, l'auteur est-il bien sûr que les « moines blancs du Corps du Christ », vers le début du xive siècle, se servaient de « l'office du Saint-Sacrement composé par saint Thomas d'Aquin » ? C'est anté-

rieurement au docteur angélique que les Cisterciens ont célébré la Fête-Dieu, et ils en ont un office différent, parce que plus ancien d'origine que le romain, et où l'auteur de ce dernier a puisé.

Souhaitons aux *Cisterciens en France* de M. l'Abbé Maire le même succès qu'eut il y a quelques années l'ouvrage de Dom Besse sur « le moine bénédictin », l'un et l'autre de parfaite vulgarisation et se complétant à merveille.

A. G.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Revue du chant grégorien, n° 4. — D. Cécilio : *le « Kyrie omnipotens » avec Tropes* (d'après le Graduel de Salisbury, XIVe siècle). — D. Lucien David : *Les intonations du « Gloria » et de l' « Ite missa est »* (y a-t-il désaccord entre le Graduel et le Missel, comme le prétendent les « Éphémérides liturgiques » ? Non, répond Dom David avec la « Nouvelle Revue théologique » de décembre 1921, et de nombreuses références à l'appui).

La Vie et les Arts liturgiques, n° 86. — Dom L. Gougaud, *Notes sur d'anciennes images du Sacré-Cœur* datant du XVe siècle et du XVIe siècle (principalement d'origine allemande ; comme cette dévotion elle-même). — A. H. et Fr. G., *La Liturgie dans les Missions paroissiales* (excellent et pratique article, en partie reproduit d'après le *Bulletin de Saint-Martin et de Saint-Benoît*).

Revue grégorienne, VII, n° 1. — Dom A. Mocquereau, *A la recherche du rythme* (étude où le savant auteur reprend ses idées déjà exposées, mais qui sont viciées, comme toujours, par la fausse conception de la place des barres de mesure et du temps long).

Revue pratique de liturgie et de musique sacrée, n° 55-56. — H. Pérennès, *Les psaumes dans la liturgie romaine* (commencement d'une étude très fouillée sur l'emploi, le rôle, le choix des textes des psaumes à la messe et dans les divers offices et temps de l'année). — F. de La Tombelle, *Camille Saint-Saëns* ; Abbé G. R., notes personnelles sur le même chant (articles de deux amis du maître disparu, avec nombre d'observations typiques et d'anecdotes caractéristiques sur ses opinions en matière de musique religieuse).

Autour du Lutrin, n° 22. — D. Yves Laurent, *Rapport sur la réforme du chant liturgique dans le diocèse de Malines*.

Le Gerant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe*).

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

AVERTISSEMENTS. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re PARTIE. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er	Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e	—	Temps de Noël I.
3e	—	Noël-Épiphanie II.
4e	—	Temps de la Septuagésime.
5e	—	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e	—	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e	—	Dimanche des Rameaux.
8e	—	La Semaine Sainte.
9e	—	Temps de Pâques.
10e	—	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e	—	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e	—	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e	—	Du 7e au 11e Dimanche.
14e	—	Du 12e au 15e Dimanche.
15e	—	Du 16e au 19e Dimanche.
16e	—	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er	Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e	—	Février.
3e	—	Mars à Mai.
4e	—	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e	—	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre.*)

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er	Fascicule.	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e	—	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e	—	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e	—	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e	—	Messe des Morts, Messe de Mariage. (Tome complet).

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE.**

1er	Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e	—	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e	—	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e	—	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e	—	De l'Épiphanie à Pâques.
6e	—	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e	—	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre.*)

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

Donnant droit : **aux partitions françaises et étrangères ; partitions piano solo ; morceaux, duos et trios de piano** ; enfin, toute musique classique et moderne des meilleurs auteurs pour piano à deux, à quatre et à huit mains, piano ou violon, ou divers instruments.

SONT ENTIÈREMENT EXCLUS DE L'ABONNEMENT :

La musique religieuse, les morceaux de chant détachés et opéras, les romances, mélodies détachées ; enfin les ouvrages d'enseignement : méthodes, études, exercices, vocalises, etc.

ABONNEMENT POUR PARIS :

50 francs par an. — Six mois, **30** francs. — Trois mois, **20** francs. — Un mois, **10** francs. Pour les abonnements d'un et trois mois, dépôt de **20** francs remboursé à l'expiration de l'abonnement ; le tout payable d'avance.

L'abonné a droit :

Pour Paris : 6 morceaux (ou une partition avec 4 morceaux), qu'il peut changer une fois par jour.

Pour la banlieue : 8 morceaux (ou une partition avec 6 morceaux), qu'il peut changer une fois par semaine.

Les abonnements sont servis de 10 heures à 12 heures et de 14 à 18 heures.

ABONNEMENT POUR LA PROVINCE :

Les prix restent les mêmes que pour Paris ; ils sont augmentés des frais de port, aller et retour, qui sont à la charge de l'abonné. Il n'est pas fait d'abonnement de moins de 6 mois pour la province.

L'abonné a droit à 14 morceaux (ou une partition avec 12 morceaux), qu'il peut changer au maximum deux fois par mois.

Comme pour Paris, l'abonnement de la province se paie d'avance, plus un dépôt de **20** francs pour les abonnements sans partition et de **40** francs pour ceux avec partition.

OBLIGATIONS DE L'ABONNÉ :

1° Les doigtés sur les morceaux donnés neufs sont rigoureusement interdits ; 2° les abonnés qui auront reçu des morceaux neufs et qui les rapporteront tachés, déchirés, doigtés ou incomplets, devront en payer la valeur ; 3° tout abonnement ne peut se suspendre, à quelque titre que ce soit ; il est rigoureusement personnel.

Les personnes ayant droit à l'Abonnement Musical bénéficient de l'abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale.

Abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale : **32** fr. par an ; six mois, **17** fr. ; trois mois, **10** fr. ; un mois, **5** fr.

Il n'a pas été établi de catalogue général de musique d'abonnement.

Notre abonnement à la littérature musicale s'est accru d'un lot considérable d'ouvrages musicologiques (biographies d'auteurs, histoire de la musique et des formes musicales, ouvrages d'enseignement, etc., etc.), tous très intéressants.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

MAI 1922.

JUIN 1922. — XXIII[e] ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N° 271. — 7[e] L.° de l'Abonn[t] 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément.	**40** fr.	1897, sans supplément.	**20** fr.	1899, sans supplément.	**15** fr.
1896 — —	**30** fr.	1898 — —	**18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv.	**10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »

LA TRIBVNE DE S^T-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Les origines liturgiques latines de la Séquence

I

Vers l'an 780, commencèrent à entrer, dans l'usage du chant religieux, de nouvelles formes de la variation et du développement mélodique. Aux pièces grégoriennes déjà classiques, et apportées dans les Gaules par les chantres romains, on imagina d'ajouter, soit par insertion dans le milieu de la phrase, soit par addition finale, des vocalises pures, plus ou moins longues. Le germe à la vérité, s'en trouve déjà dans certains chants grégoriens des plus brillants, en des versets destinés aux solistes du répons-graduel, du trait ou de l'offertoire ; mais ici, ces vocalises nouvelles et exubérantes constituent une dérivation de la source originale, et, le plus souvent, un hors-d'œuvre.

Où et comment naquirent ces développements parasitaires, et cependant premier jet d'une forme d'art spéciale ? Très probablement dans les Gaules. Le plus ancien spécimen cité de ces hors-d'œuvre est la fameuse *neuma triplex* dont on adornait « ad libitum » les reprises du beau répons *In medio* à la fête de l'apôtre saint Jean, ou celles du *Descendit de caelis* à Noël. Amalaire, le plus érudit des écrivains musico-liturgiques de cette époque, décrit cette vocalise, qu'il avait tout d'abord entendue à Metz, dans ses années d'enfance ou de jeunesse. Ce souvenir du jeune clerc messin constitue la première mention que l'on connaisse de telles additions aux mélodies en usage, elles n'apparaissent pas encore ailleurs : il est fort possible que ces végétations adventices soient nées à Metz même, et aient eu pour auteur l'un des premiers maîtres de la Scola fameuse, alors annexée à la cathédrale de cette ville.

Quant aux séquences proprement dites, déjà en germe, nous le verrons, dans cette *neuma triplex*, d'autres textes nous amènent soit à la chapelle de Charlemagne, soit à la schola de Tours; un peu plus tard, nous les trouverons sur les bords de la Seine, à Jumièges, puis en Suisse, à Saint-Gall. Qui en conçut l'idée, proche de la précédente ? Il se pourrait que le célèbre Alcuin, le primicier de la *Scola palatina*, l'abbé de Saint-Martin-de-Tours, et dont l'activité liturgique et même musicale [1] est bien connue, ait, le premier, composé de telles pièces. Au moins un chroniqueur, — attaqué, il faut le dire, par des érudits modernes, d'ailleurs non musiciens, — lui en fait honneur : rapproché de ce que nous savons de certain d'un autre côté, le récit paraît cependant digne de foi; il est, en tout cas, des plus vraisemblables. Adhémar de Chabanes, moine d'Angoulême, bien que confondant avec les vocalises de l'œuvre propre de saint Grégoire le Grand celles dont on parle ici, donne néanmoins un intéressant détail ; après avoir parlé de l'usage des *tropes* permis par le pape Adrien II, le narrateur ajoute : « Il nous laissa aussi ces mélodies pour chanter avant l'Évangile que l'on appelle *séquences*... Et comme *ces cantilènes festivales avaient été établies et composées* tout d'abord par le seigneur pape Grégoire Ier, puis par Adrien, enfin *par l'abbé Alcuin, si cher au grand empereur Charles, et que le susdit César Charles s'y délectait beaucoup*, mais que la négligence des chantres omettait parfois, elles furent confirmées par l'illustre pontife dont nous parlons, à la louange et gloire de Notre-Seigneur-Jésus-Christ, etc. »

Il s'agit donc bien ici de séquences purement vocalisées, *melodias*, que les chantres exécutaient ou omettaient avant l'Évangile ; et comme, à l'époque où écrivait le chroniqueur, il y avait longtemps que l'on chantait ces pièces avec paroles, son texte est d'autant plus recevable; et d'autant plus croyable qu'il n'y a rien mêlé de plus récent. Des auteurs allemands vont plus loin, et citent nommément, comme étant de l'abbé Alcuin, la séquence longtemps chantée à la fête de saint Michel, *Summi* [2]

1. Alcuin est l'auteur de la messe de la Trinité, mais non pas de l'office, qui est dû à Etienne de Liége au xe siècle.

2. On pourra voir dans le *Repertorium hymnologicum* d'Ul. Chevalier la mention, à ce mot, des érudits qui en ont traité.

regis Archangele, qu'il aurait composée pour l'empereur Charlemagne. Mais s'il est impossible de conserver à Alcuin la paternité de ces paroles dont ni les sources, ni le genre, ni le style ne remontent à son temps, on peut raisonnablement croire cette seconde source de tradition, en l'entendant de la mélodie pure, d'accord avec les autres textes qui parlent des séquences originales, et auxquelles plus tard on adapta des paroles.

Les premiers représentants des genres *trope* et *séquence* sont ainsi, non pas comme on l'a cru aux époques récentes, des compositions littéraires, mais des œuvres purement musicales. L'attribution de telles œuvres à Alcuin (mort en 804) est donc pleinement vraisemblable.

Amalaire, élève d'Alcuin, et dont l'influence fut au moins aussi importante que celle de son maître, est le premier critique sous la plume duquel vient le terme *sequentia* employé dans un sens technique. Mais il y a séquence et séquence. Or, si l'on désigne ainsi, depuis de longs siècles, le genre musical et littéraire dont nous entreprenons l'étude, ce mot, pris dans son acception ordinaire, veut simplement dire « suite ». Dans le texte d'Amalaire, qui date environ de l'an 825, est-il certain qu'il faille voir ce que nous entendons par *séquence ?* L'auteur désigne par ce mot la vocalise placée sur la dernière syllabe du chant de l'*alleluia*, « jubilation que les chantres nomment *sequentia* ». C'est bien là, en effet, la place et le rôle de la séquence traditionnelle, ajoutée à l'alléluia avant l'Évangile. Mais, de même que le mot *tropus* — par quoi Cassiodore, trois siècles plus tôt, décrit la même chose — ne signifie pas le « trope » de l'époque carolingienne, la *sequentia* d'Amalaire peut n'être que la simple *suite* de notes du « jubilus » de l'alleluia. Toutefois comme, précisément, l'usage des séquences est contemporain d'Amalaire, et que, dès le milieu du IXe siècle, on emploie des antiphonaires de la messe où les séquences sont notées, indépendamment des alléluias, convenons que le mot, chez cet auteur, a désigné ici la même chose que celle que nous entendons par ce terme.

Résumons donc, et disons que le genre nouveau naquit, en tant qu'œuvre d'église et se propagea immédiatement, entre les années 780 à 825 environ ; que, dans ce genre, le *trope*, INTERCALATION VOCALISÉE d'un chant préexistant, paraît être l'aîné, et a pu naître dans la Scola messine ; que le trope et la *séquence*, intercalation plus développée, mais du même ordre d'idées, comptent vraisemblablement parmi leurs premiers auteurs, Alcuin ; et que, vers 825, Amalaire, qui décrit le trope dans la « neuma triplex » déjà usitée quarante ans plus tôt, entend bien désigner de telles séquences, en décrivant l'autre « neuma » jubilatoir- ajoutée à l'alléluia de la messe.

II

Du trope et de la séquence, le premier a été, plus que la seconde, l'objet, en notre temps, de travaux variés, sous ses diverses formes : trope proprement dit, trope avec paroles, centon ou interpolation ; je ne sui-

vrai pas ce genre, mort depuis longtemps, non sans remarquer qu'ici encore Amalaire apparaît à la source du trope *avec paroles* dont il a visiblement fourni l'idée, dans son explication du *Kyrie eleison* [1], idée que l'Irlandais Tuotilo, moine à Saint-Gall, devait réaliser cinquante ans plus tard.

La séquence, au contraire, a une longue lignée : on chante encore, en quelques églises, des séquences du IXe siècle, et, à travers les âges, la transformation du genre et sa filiation sont aussi intéressantes que sa constitution même. Car, — avantage sur le simple trope — la séquence a une FORME MUSICALE parfaitement définie : le trope, à son origine, n'est qu'une phrase mélodique juxtaposée à une autre, quoique en étant déjà un *développement* ; la séquence, développement organique, offre une *suite* de phrases ou *clausules*, chacune répétée suivant de certaines lois. Le tout est parfois précédé d'une *introduction*, et, presque toujours, suivi d'une *finale*, chacune de quelques notes.

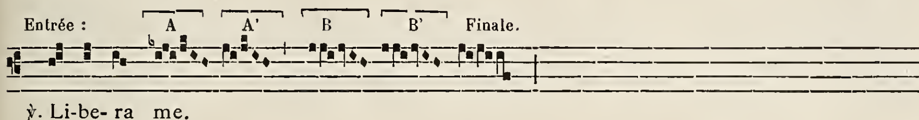
Le moine d'Angoulême, en présentant, dans l'œuvre de saint Grégoire, un premier modèle qu'Alcuin aurait enrichi, ne s'est pas trompé. La construction « formelle » de la séquence est en effet en germe dans certains chants de l'antique fonds grégorien. Reposant, de même, sur la répétition des motifs musicaux, on peut également observer semblable répétition dans quelques anciennes vocalises des traits, des alléluias, des offertoires du répertoire romain. Citons, parmi les alléluias les plus anciens, le *Justi epulentur*, au Commun des Martyrs, où le mot *delectentur* porte un motif de neuf notes deux fois répété ; le *Paratum*, composé originairement pour la célèbre procession des vêpres pascales, dans lequel, sur la vocalise de *alleluia*, est deux fois répété un motif, et, sur le mot *gloria*, un autre motif, trois fois, avec une légère variation. Mais surtout il faut placer en première ligne le très antique verset alléluiatique *Justus ut palma*, qui a de si curieuses analogies avec les chants des synagogues orientales [2], et dans lequel le mot *Cedrus* est traduit par une luxuriante vocalise, mélodie vraiment picturale, que l'on peut à juste titre considérer, non plus comme le germe, mais comme l'embryon, déjà formé, de la séquence. Voici, en effet, le passage en question, extrêmement remarquable.



Ici, ce n'est plus la simple répétition d'un court motif; c'est une phrase A, qui forme le noyau de l'œuvre, puis un motif B, le tout préparé et conclu, de manière à former un ensemble. Cette forme de construction est aussi rare qu'elle est belle, dans les plus anciens chants du répertoire

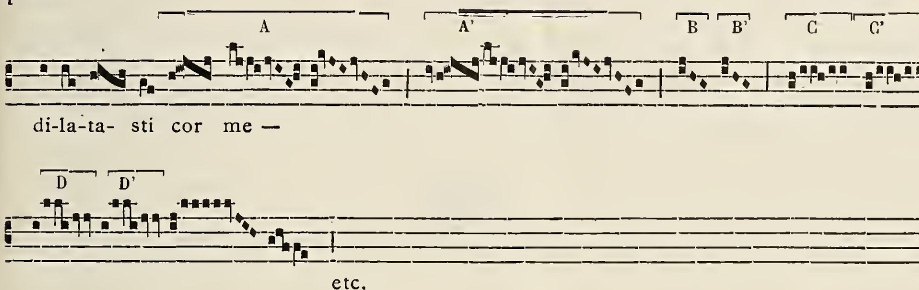
1. Voir mon ouvrage sur *Le Graduel et l'Antiphonaire romain*, p. 118.
2. Voir l'article de Dom Parisot, dans *Tribune de Saint-Germain*, t. VIII, p. 3515.

toire, s'entend ; ultérieurement, on la prodigua [1]. Dans ce genre de chant, nous ne la retrouverons qu'une seule fois dans les Traits, au jour des Rameaux :



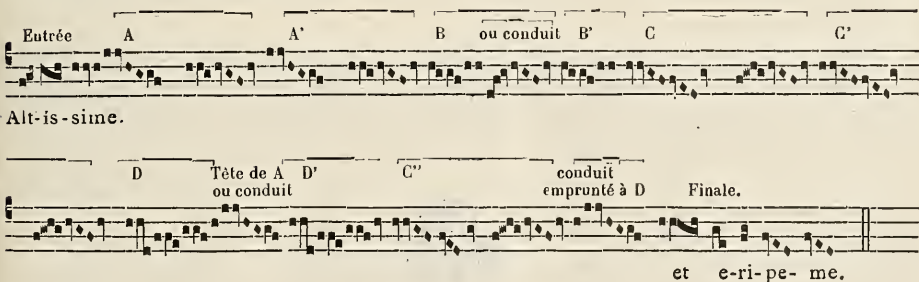
Dans ce second exemple, la mélodie a eu du succès : on en a fait une formule, introduite en des compositions ultérieures.

Au lieu de A et B, grandissez la phrase, multipliez les couples mélodiques en grand nombre, isolez l'ensemble ainsi obtenu, et la séquence se crée. On la pressent, la séquence, à la fin du grand verset d'offertoire *Viam iniquitatis* [2], dont la vocalise finale en contient presque tout le plan :



Mais il n'est pas prouvé que l'exemple soit authentiquement grégorien. D'ailleurs le serait-il, que A et B sont empruntées au verset du répons-graduel *Domine praevenisti*, que B, C, D, sont bien courts pour constituer une « clausule » et que l'ensemble, somme toute, manque de caractère organique ; la vocalise, dont nous ne donnons qu'une partie, se continue par un long motif d'une quarantaine de notes s'enchaînant avec la reprise de l'antienne.

Une composition analogue donnée seulement par certains manuscrits est plus régulière : l'offertoire *Domine Deus meus*, du 1er ton, à la fin du verset *Confitebor* :



1. Nombre de versets d'alléluias datent des IXe, Xe, XIe siècles : il est naturel qu'ils offrent la forme de la séquence, déjà née. Voir surtout *Oportebat*, au IIIe dim. après Pâques.
2. Verset de l'offertoire. *Benedictus es du* IIIe *ton.*

L'exemple est curieux, assurément, et autrement plus développé que les précédents. Mais la répétition de B ne s'achève pas ou, si l'on aime mieux, offre, entre elle et son modèle, un *conduit*, disposition qui se reproduira en D, avec un emprunt fait à A ; puis, après la répétition de D, le motif Ç revient encore, on ne sait trop pourquoi ; enfin, un conduit emprunté à A et D prépare la conclusion.

Ce n'est pas encore tout à fait la forme classique de la séquence : c'est, si nous le voulons, une séquence « irrégulière » ; — il y en a d'autres exemples parmi les plus authentiques.

Joignons-y, en les comparant, les passages de la *neuma triplex* née à Metz peut-être, vers 780, dont le rôle adventice dénote déjà le caractère d'intrusion qui marquera les séquences, en même temps que, en deux passages au moins, une répétition de motifs laissera percer le germe de cette autre forme [1].

Tels sont les seuls exemples plus anciens de musique religieuse occidentale par où le genre nouveau se laisse pressentir : telles sont aussi les origines liturgiques *latines* de la forme séquence.

A. GASTOUÉ.



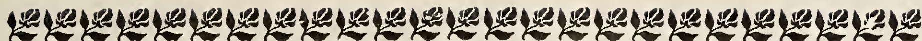
Glanes. — Un petit jeu amusant, à la mode depuis quelque temps dans certains journaux et revues, consiste à rechercher parmi nos contemporains les homonymes de personnages illustres des époques disparues. Il y a longtemps déjà que, pour la musique, l'un d'entre nous avait remarqué de curieuses ou singulières coïncidences.

Sans doute, il est certains noms qui foisonnent en nos pays : s'il est des quantités de Després, nous n'en avons cependant jamais rencontré qui eussent le prénom de Josquin, ni de Dufaÿ qui s'appellassent Guillaume. Les Mauduit, les Rameau, les Charpentier sont fréquents. Mais il est piquant de constater, parmi les homonymes de musiciens illustres anciens ou modernes, que, à Paris, J. Bach habite tout près de la Schola, — mais c'est un marchand de vins ; — L. Perruchot, lui, se rencontre près de la salle des Concerts du conservatoire, — et il dirige une fabrique de dentelles ; — quant à Berlioz et Vittoria, ce sont des entrepreneurs de fumisterie...

A qui le tour ?

1. On trouvera ces vocalises fameuses dans le *Processionale monasticum*, au répons *Descendit de cælis*, au début des versets, et pour les reprises variées du mot *fabricæ*, d'où elles furent connues sous ce dernier nom pendant la fin du moyen âge.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Rome.

S. S. Pie XI a décidé que les grandes fonctions pontificales de l'Ascension et de la Pentecôte, à Saint-Pierre, seraient cette année exclusivement chantées en chant grégorien, par les élèves des divers Collèges de Rome, à l'occasion du Congrès Eucharistique.

L'organisation et la direction de cet ensemble intéressant ont été confiées au R[me] abbé Dom Ferretti : c'est dire que l'exécution en a dû être particulièrement soignée. Voici d'ailleurs le compte rendu que donna, de la première de ces exécutions, le correspondant d'un grand quotidien :

Cependant, un chœur d'un millier de séminaristes appartenant aux divers collèges de Rome, groupés dans le bras droit du transept, avait entonné en plain-chant grégorien le verset *Tu es Petrus*, et toute la basilique se remplit de cette voix puissante qui montait, admirablement fondue dans le majestueux vaisseau. Le même chœur chanta l'heure de Tierce entonnée par le Pape au petit trône élevé au milieu de l'abside. Toute la messe fut exécutée pareillement en plain-chant par cette masse imposante de voix viriles : *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, comme l'Introit, le Graduel, l'Offertoire, la Communion. L'expérience est concluante. Une profonde impression religieuse est produite par ce chant qui, avec une étonnante perfection des nuances, portait distinctement toutes les paroles liturgiques dans toute l'ampleur de l'immense vaisseau.

La voix de Pie XI, sonore et expressive, s'harmonisait à merveille avec ce chœur qui faisait retentir jusque dans les âmes les beautés de la grande prière chrétienne célébrée par le Pontife avec un impressionnant recueillement.

La messe pontificale se termina avant midi. Le chœur entonna alors les éloquentes acclamations au Christ : *Christus vincit, Christus regnat, Christus imperat*, et quand Pie XI passa de nouveau sur la *sedia gestatoria*, la multitude le salua comme à l'arrivée par des vivats et des applaudissements.

Nous donnerons dans le numéro de juillet les détails de ces deux exécutions, avec les intéressants renseignements liturgiques qui nous sont envoyés de Rome à ce sujet.

Paris.

Une allocution sur le chant grégorien (suite). — Voici la suite de la belle allocution prononcée en l'église des Carmes par le R. P. Dom Chauvin, et dont nous avions donné la première partie dans notre précédent numéro.

Malgré la préséance qu'il entend bien maintenir à son profit, le chant grégorien, en grand seigneur qu'il est, ne prétend point se réserver de monopoles. Il s'accommode de l'ordinaire liturgique, de l'humble fonction des chantres, des enfants de chœur et du peuple, et accepte sans peine les manifestations musicales plus jeunes que lui, à condition qu'elles soient saines comme matière, et adaptées comme esprit à leur destination. Le *motu proprio* de Pie X et son décret sur la musique d'église ont été rédigés dans une intention largement compréhensive et tracent des limites entre lesquelles les compositeurs modernes peuvent encore se mouvoir à l'aise. Et

ceux qui prétentent que l'Eglise catholique se condamne bénévolement au narcotique musical, ou bien, ignorent ces documents lumineux, ou bien, ce qui serait pire, ignorent toute une littérature de bonne musique liturgique où il est pourtant facile de puiser à pleines mains.

Dans quel esprit doit donc s'accomplir la réforme ? La réponse n'est pas malaisée : elle doit se faire dans l'esprit même de Jésus-Christ. Ce serait assurément mal le comprendre que de transformer nos tribunes en arènes, où l'on se battrait à coups de partitions, d'éditions, de *torculus* ou d'*épisèmes*. Les savants, les théoriciens, les paléographes conservent le loisir de discuter entre eux en toute charité et d'échafauder laborieusement des éditions critiques. Le commun des mortels possède un texte officiel, établi par des savants consciencieux et, jusqu'ici du moins, les plus autorisés à adopter une version plutôt qu'une autre. D'autres méthodes permettront peut-être l'exécution plus affinée, plus scientifique, de quelques pièces soigneusement triées et préparées avec minutie : la méthode dite bénédictine a la supériorité d'être simple. Elle a fait ses preuves et s'est révélée pratique à l'usage. On peut l'adopter en toute sécurité. Elle n'est point infaillible : il est permis d'affirmer qu'elle est la plus satisfaisante.

. . . .

= *Quatre Tournées d'Art Religieux.* — Du 27 au 30 avril ont eu lieu les « journées » organisées par les *Cahiers Catholiques*, que dirige M. Jacques Debout. Musique ; arts plastiques ; théâtre chrétien ; poésie catholique, se sont partagé le programme de ces quatre journées. Le maître d'Indy y traita de la *Musique sacrée* ; M. José Vincent, des *Cantiques.* A l'église des Carmes, une messe et une audition donnèrent lieu à l'exécution de pièces grégoriennes choisies et de motets polyphoniques anciens et modernes, par la *Manécanterie des Petits Chanteurs à la Croix de Bois* et par la Société des *Chanteurs de Sainte-Cécile*, dirigée par Mlle Alice Lefèvre : deux allocutions, au sens liturgique élevé, de Monseigneur Batiffol, complétaient ces intéressantes cérémonies.

S. E. le Cardinal Dubois avait accepté la présidence de ses fêtes.

De l'appel lancé par le comité d'organisation, détachons cette phrase, qui concorde parfaitement avec nos sentiments artistiques, et les complète quant au « sens catholique » :

...Prier « sur de la beauté ».

Ce vœu de Pie X est d'importance. Qu'on ne soit pas tenté de regarder avec une indifférence nuancée de mépris cet effort artistique ! Si l'Eglise a un culte et une liturgie comportant des édifices, des images, des ornements, des rites, des symboles, le drame de la messe, la poésie de son psautier et de son hymnaire, un chant et des instruments qui lui sont propres, c'est que l'Art joue chez elle un rôle de premier plan. Il est la visibilité de la Grâce. L'écarter ou le dédaigner, c'est avoir perdu ou compromis le sens catholique.

L'initiative que nous prenons n'est pas celle d'une école ou d'un cénacle aristocratique. Elle a pour objet non une stérile contemplation, mais la collaboration pratique des artistes et des apôtres. C'est aux curés, aux hommes d'œuvres, aux fidèles de nos églises, au public de nos cercles et de nos patronages, que s'adresse l'effort accompli et à promouvoir.

= L'Association Amicale des Chanteurs d'Église a donné, le 4 mai, l'une de ses deux auditions annuelles. Celle-ci a eu lieu en l'église Saint-Roch, sous la présidence de S. G. Mgr Chaptal, l'un des Évê-

ques auxiliaires de Paris. Au programme : *Credo* de Du Mont ; air de la Cantate de l'Annonciation, J. S. Bach ; chant élégiaque, Beethoven ; Oratorio de Noël, Saint-Saëns ; Ps. CL, César Franck.

Après l'allocution, salut formé de motets en chœur : *Ave verum* de Th. Dubois ; *Ave Maria* de Gounod ; *Tu es Petrus* de Clemens non Papa ; *Tantum ergo* de César Franck ; *Alleluia* du Messie, de Haendel.

Metz. — Il est trop tard, à l'heure où ce numéro est mis sous presse, pour pouvoir rendre compte du Congrès régional. Voici, en attendant les principaux articles de l'ordonnance de Sa Grandeur Mgr l'Évêque de Metz, que nous avons précédemment fait connaître :

1°) Il est rigoureusement interdit aux sociétés de fanfares de jouer à l'église, sauf en quelques cas spéciaux, et avec le consentement de l'Ordinaire... (*Motu proprio*, § 20).

Les sonneries de clairon à l'élévation et aux bénédictions du Très Saint Sacrement tombent sous cette défense. Elles sont donc interdites à moins d'une permission expresse de Notre part.

2° Le *Motu proprio* (§ 5) demande que les compositions musicales de style moderne qui sont admises dans les églises, ne contiennent rien de profane, n'offrent point de réminiscence de motifs de théâtre, et ne soient point conformes, même dans leurs formes extérieures seulement, à la marche des morceaux profanes.

En conséquence sont formellement interdits les cantiques-marches, les cantiques-romances, les Noëls profanes... ; de même les chants en solo à caractère mondain et théâtral, surtout s'ils sont exécutés par des femmes, qui tendent à s'introduire aux messes de mariage et même d'enterrement.

. . . .

MM. les Curés et directeurs de chœurs continueront à donner un soin particulier à la formation de maîtrises de garçons qui assumeront dans la musique polyphone les parties de soprani et d'alti.

Il importe à ce sujet de tenir compte d'expériences fâcheuses récentes et de veiller à ce que les enfants doués de voix excellentes, ne les altèrent pas en sonnant du bugle ou du clairon.

2° Reprenant une ancienne tradition de ce diocèse, sanctionnée par la notation de l'Édition Vaticane officielle du Graduel et du Vespéral, Nous demandons que dans le chant des psaumes et des versets, il soit tenu compte de la « flexe » et de la « médiante rompue ».

Périgueux. — Sous la direction de notre ami M. l'Abbé Louis Boyer, le chant religieux reçoit à Périgueux une nouvelle impulsion, au Grand Séminaire ; de par l'ordre spécial de S. G. Mgr l'Évêque ont eu lieu des *examens écrits et oraux* comme clôture des cours grégoriens et musicaux. En plus, *tous* les élèves reçoivent des leçons de clavier du Maître de Chapelle de la cathédrale.

Voici d'ailleurs un aperçu des programmes interprétés par la maîtrise et le séminaire :

Rameaux. — I. Messe : Messe brève en *si b* à 2 voix égales (Chanoine C. Boyer). Chant des *Turbae*, dans l'Evangile de la Passion. — II. Vêpres et Salut : *Magnificat* à 3 voix inégales (L. Perruchot). *Ave Verum* (Josquin des Prés), *O gloriosa Virginum* (F. de la Tombelle), *Oremus pro Pontifice* (chant grégorien), *Tantum* (Choral du XVIe siècle), *Crux fidelis* (C. Boyer).

Jeudi saint. — *Stabat Mater*, à 2, 3 et 4 voix mixtes (Antonio Lotti et Perosi). Après le Sermon : *Domine convertere*, à 4 voix mixtes (Roland de Lassus). *O sacrum Convivium*, à 3 voix égales (C. Boyer).

*

Vendredi saint. — *Stabat*, comme le Jeudi saint.

Paques. — *I. Messe Pontificale.* 1. *Introït, Graduel, Alleluia, Communion*, pièces grégoriennes, exécutées par les enfants de la Maîtrise avec reprises par le chœur. 2. *Kyrie et Agnus*, à 3 voix inégales, (César Franck). *Gloria et Sanctus*, à 3 voix inégales, (Théodore Dubois). 3. *Bénédiction Pontificale.* Au grand orgue : *Offertoire*, 2e mouvement de la pièce symphonique, (César Franck). *Sortie*, Final (César Franck). — II. Vêpres : *Dixit Dominus*, à 3 voix mixtes (C. Boyer). *Beatus vir*, à 2 voix mixtes (César de Zachariis). *Laudate pueri*, à 4 voix mixtes (F. de la Tombelle). *Magnificat*, à 4 voix mixtes, (L. Perruchot, Avant le Sermon : *Psaume 150*, à 4 voix mixtes (César Franck). Salut : *O filii*, soli et chœur. *Regina caeli* à 4 voix mixtes, G. Aichinger. *Tu es Petrus*, à 4 voix mixtes, (Louis Boyer). *Tantum*, chant collectif (mélodie du Gévaudan). *Cantate au Christ ressussité*, chœur et soli. (Abbé Louis Boyer).

Valréas (Vaucluse). — Les « Chanteurs de Palestrina » de cette petite ville, sous la vaillante et zélée direction de leur chef, ont donné pour Pâques, en plus du chant grégorien du Propre de la messe et des Vêpres, les belles pièces suivantes :

A la Grand'Messe : *Kyrie* et *Gloria* de la messe « Sine nomine » ; *Sanctus* et *Agnus* de la « missa brevis » (Palestrina) ; *Regina caeli* sur un choral de J.-S. Bach. *Magnificat*, Carolus Andréas. *Ave Verum*, 3 voix, F. de la Tombelle. *Sub tuum*, *Tantum ergo*, sur des chorals de J.-S. Bach. *O filii*, P. Lhoumeau.

Il n'y a donc pas que dans une cathédrale aux nombreux éléments que de telles pièces puissent s'exécuter : Valréas est du nombre de ces centres déjà nombreux, et qu'il faudrait plus nombreux encore, où le culte et la pratique de la bonne musique d'église sont en vigueur. Bravo !

Abbeville. — Un beau concert spirituel a été donné, en l'église Saint-Gilles, par les « Chanteuses de Saint-Gilles » et un groupe d'amateurs éclairés, à l'occasion du centième anniversaire de la naissance de César Franck : idée heureuse. Avec nombre d'œuvres de chant et d'orgue du maître, on entendit le *Lentement*, prélude pour Orgue, de Pierre de Bréville, le cantique de Chausson *A la Vierge Immaculée*, deux antiennes de Ch. Bordes, *Ave verum* et *Sanctus* de Paul de Wailly, et un Offertoire du même auteur, pour quatuor à cordes. Un salut solennel formait la seconde partie de cette cérémonie, et comprenait *O sacrum convivium* de L. de Serres, *Sancta Maria* de V. d'Indy, *Sub tuum* de J. Guy-Ropartz, *Hic Vir* de F. de La Tombelle, spécialement composé pour les « Chanteuses de Saint-Gilles », *Jesu, salvator mundi* de Menegalli, *Tantum ergo* de L. de Serres. Comme clôture, le Psaume de Franck, et une pièce d'orgue de J. Guy-Ropartz. La préparation et la réalisation de ce beau programme font le plus grand honneur à M. l'abbé Hétroy, vicaire et maître de chapelle de Saint-Gilles.

= Elvange (Moselle), Village de 320 habitants, sur les bords de la Nied, forme une *Maîtrise populaire* de 70 exécutants ! Et son répertoire ? Le voici, tel qu'il a été présenté aux assistants émerveillés de la dernière Adoration Perpétuelle (7, 8, 9 mars 22) : Palestrina Missa *Iste Confessor* ; *Verbum Caro* ; Soriano, *Ave Regina* ; Vittoria,

Genitori; De Zachariis, *Deus in adjutorium*; Faux-bourdons ; Orfeo Vecchio (Faux-bourdons) : Viadana, *Lauda Jerusalem* à 5 v., *Magnificat* (à 5. v.) ; Perosi, *O Salutaris, Tantum ergo* !

Oui, Monsieur le Curé d'Elvange, vous et vos paroissiens, vous avez fourni la preuve que la polyphonie classique est abordable à nos chœurs de chant et que le publice st à même de goûter cette musique. Ami lecteur, représentez-vous cette *musique classique* et ce *chant grégorien populaires*, parce qu'interprétés par le peuple, la foule des fidèles dans le nef de l'église paroissiale (antiennes du Saint Sacrement, p. ex. chantées *par cœur*, texte et mélodie), dans une église à l'autel scintillant de lumières, aux murs et aux voûtes ornées de légères guirlandes de glycines, aux offices somptueux auxquels prêtaient pieusement et noblement leur concours des ministres d'autel de 17, 18 et 19 ans, et vous pourrez vous imaginer ce que ce régal des oreilles, ces jouissances des yeux ont produit de bien dans les âmes ! Elvange a commencé : d'autres suivront ! (*Revue Saint-Chrodegang*).

Rondeau-Montfleury (Grenoble). — A de rares, trop rares reprises, nous avons indiqué les essais tentés en diverses maisons d'éducation religieuse, pour initier les élèves aux diverses formes de l'art musical. Aujourd'hui, il convient de donner une place toute spéciale à l'Institution Diocésaine du Rondeau-Montfleury, au diocèse de Grenoble, où le zèle grégorien de M. l'abbé Vernay, directeur du chant, a obtenu de mêler, aux soucis de l'enseignement, des *Concerts éducatifs pour l'éducation esthétique* des élèves. Cette année, ces « concerts éducatifs » portaient sur la musique instrumentale de chambre et de concert : et voici quels beaux et intéressants programmes M. l'abbé Vernay a su, et a pu réaliser, agrémentés de conférences explicatives, avec un très grand succès. Nos respectueuses félicitations, avec le souhait que de tels exemples se propagent :

Programmes des Concerts éducatifs donnés au Rondeau-Montfleury (Grenoble), pour l'éducation esthétique des élèves.

I. — *9 décembre*. Quelques mots sur les époques de la Sonate.

1° *Quatuor* pour hautbois, violon, alto et violoncelle. . . Mozart.
2° *Adagio* et *Sicilienne* de la Sonate en *sol* mineur. . . Corelli.
(Piano et violon.)
3° *Andante* et *finale* de la Sonate *Le Printemps*. . . . . Beethoven.
4° *Adagio* de la Sonate à 3 en *si* mineur. . . . . Lœillet.
(Hautbois, violoncelle et piano.)

II. — *25 janvier*. (Au cours d'une séance récréative classique.)

Nos 1 et 4 du concert du 9 décembre.
2° *Andante* et *finale* du 1er Trio. . . . . Haydn.
(Violon, violoncelle et piano.)
3° *Andante* avec variations du Trio no 3. . . . . Beethoven.

III. — *10 février*. Conférence sur Mozart, Haendel et Mendelssohn.

1° *Allegro* et *Andante* du 1er Trio. . . . . Mendelssohn.
(Violon, violoncelle et piano.)

2° *Sonate* pour hautbois et piano. . . . . HAENDEL.
3° *Quintette* en ut mineur. . . . . MOZART.
(Hautbois, flûte, alto, violoncelle, piano.)

IV. — *10 mars*. A. Conférence sur « l'Ecriture Musicale », avec exemples :
a) *Prière à la crèche*, chant
b) *Pièce pour violon et piano*
c) *Pièce pour flûte et piano*
} compositions du conférencier.

B. 1° *Deux pièces* pour Cor anglais et Piano. . . . . { CORELLI. LECLAIR.
2° *Trio* n° 6. HAYDN.
(Violon, violoncelle, piano.)
3° *Sonate* à 3. LŒILLET.
(Hautbois, flûte et piano.)

V. — *19 mai*. Concert de clôture. — Résumé du travail fait pendant l'année.
1° a) *Mélodie Irlandaise*. . . . . S. HENNESSY.
b) *Sarabande* de la 6e suite. . . . . J.-S. BACH.
(Violoncelle et piano.)
2° *Trio* n° 7. MOZART.
(Violon, alto et piano.)
3° *Trio* op. 87, (1re audition). . . . . BEETHOVEN.
(2 hautbois et cor anglais.)
4° *Sonate* en *sol* mineur. . . . . LŒILLET.
(Flûte et piano.)
5° *Psaume* CL. C. FRANCK.

= LIÉGE. — *Le plus beau Drame lyrique.* — Titre d'une conférence avec audition, donnée le 5 avril par le R. P. Dom L. David, prieur de Saint-Wandrille, dans la Grande Salle de l'Université de Liége. Ce « drame lyrique », c'est « la Messe solennelle » ; cette conception amena la division de la conférence et des exemples donnés, en : « Prélude », un introït ; « 1er Acte », *Kyrie* et *Gloria* ; « 2e Acte », les chants graduels ; « 3e Acte », Offertoire ; « 4e Acte, le Sacrifice », Préface, *Sanctus* ; « 5e Acte », *Agnus Dei* ; « Épilogue », Communion. En intermède, la célèbre épître farcie du jour de Pâques chantée à Limoges : *Ecce manu forti*.

Cette conférence, écrit notre correspondant, « a remporté un immense succès. Rarement la salle fut aussi bien garnie, et d'un public de choix ».

IRLANDE. — Notre collègue irlandais en musicologie, M. le Dr W. Grattan Flood, bien connu par ses travaux sur les anciennes écoles anglaise et irlandaise, mais qui s'est aussi fort occupé de l'histoire religieuse d'Irlande, vient de recevoir du Saint-Siège la croix d'or *Pro Ecclesia et Pontifice*, avec le titre de chevalier. Félicitations sincères.

PAYS-BAS. — S'il est vrai que Josquin fut un véritable franco-belge, ou mieux un vrai maître français, né et élevé entre Saint-Quentin et Cambrai, le fait cependant que les contrées du nord de la France se trouvaient alors incluses dans les « Pays-Bas » porte les Néerlandais à le revendiquer toujours quelque peu pour eux. Aussi la « Société pour l'histoire de la musique aux Pays-Bas », dont S. M. la Reine de Hol-

lande est la « Protectrice », a-t-elle, à l'occasion du VIe centenaire du grand maître, décidé de commencer la publication complète de ses œuvres, sur les originaux ; la société a lancé à cette occasion l'annonce suivante :

Le 27 août 1921, se sont écoulés quatre cents ans depuis la mort du célèbre compositeur Josquin des Prés. La Société pour l'histoire de la musique aux Pays-Bas a l'intention de commencer à cette occasion la publication de ses œuvres.

A la demande de cette Société le docteur A. Smijers de St. Michiels-Gestel (Hollande) a compilé soigneusement les matériaux nécessaires. Tout ce qui se trouve dans les différentes bibliothèques a été photographié, de sorte que la Société est en possession de plus de cinq mille photographies de compositions de Josquin.

L'édition complète paraîtra chez Alsbach et Cie, à Amsterdam. Chaque année seront publiées quatre livraisons comprenant ensemble environ deux cents pages. La publication sera finie en dix ans.

Dans la première livraison qui va paraître, on trouvera trois compositions sur la mort de Josquin par Vinders, Benedictus et Gombert, dans la seconde des Motets à quatre voix, dans la troisième une Messe, et dans la quatrième des Chansons de Josquin.

Vu les circonstance présentes, le prix de chaque livraison sera fixé avant la publication. Afin que dans les pays avec les changes défavorables on puisse se procurer cette œuvre importante, les prix seront tant soit peu réglés, eu égard aux circonstances actuelles.

Tout en regrettant bien profondément, pour nous autres Français, qu'une telle collection, celle des œuvres du grand maître de Cambrai et de Saint-Quentin, de l'ami du roi Louis XII, n'ait pas été entreprise chez nous, nous ne pouvons que recommander la publication qui va être commencée par nos confrères néerlandais, à toute l'attention des amis français de notre bel art « a cappella ».



**



Discipline et Grammaire

« L'accent et la prononciation du latin eurent une grande influence sur la formation mélodique et rythmique de la phrase grégorienne, et, par suite, il est important que ces mélodies, dans l'exécution, soient reproduites de la manière dont elles furent artistiquement conçues à leur origine. C'est pourquoi Nous souhaitons que le mouvement de retour à la prononciation romaine du latin se continue avec le même zèle et les mêmes succès consolants qui ont marqué jusqu'à présent sa marche progressive. » (Lettre de S. S. Pie X à Mgr l'Archevêque de Bourges, 10 juillet 1912.)

La *Semaine religieuse* du diocèse de....., dans son n° 36, samedi 3 septembre 1921, publiait cette annonce :

PARTIE OFFICIELLE

Prononciation romaine du latin liturgique.

Par ordonnance de Sa Grandeur Monseigneur l'Évêque d'Evreux, la prononciation romaine du latin liturgique est adoptée dans le diocèse.

L'application de cette décision épiscopale commencera au plus tard :

Le 1er octobre dans les communautés religieuses :

Le 1er novembre dans les paroisses.

Suivent les *Règles essentielles de la Prononciation romaine et de l'Accentuation du latin.*

Ces règles sont connues. Depuis quelques années elles figurent en premières pages dans les nouveaux livres de chœur conformes à l'édition vaticane [1]; dans les meilleures méthodes de plain-chant restauré [2]; dans certains manuels à l'usage des professeurs et des élèves clercs et laïcs de l'enseignement secondaire [3].

En abrégé :

1. *Vespéral romain.* Paris, Société d'éditions de chant grégorien.
2. *Cours théorique et pratique de chant grégorien* par Amédée Gastoué. Paris, Bureau de la Schola cantorum.
Méthode pratique de chant grégorien par Dom Lucien David, O. S. B. Lyon, Janin frères, éditeurs.
3. *Manuel des études grecques et latines* par Laurand. Paris, Auguste Picard.
L'auteur dans ce remarquable ouvrage donne une liste très complète des spécialistes français et étrangers qui ont traité de la question.

1° *Turtur* = tourtour [1] ; *laudáte Dóminum* = laoudáte [2] Dóminoum [3].

2° *Jacobi, Johannis* = Iacobi, Ioannis. (*Vide infra.*)

3° *Ambo*, *ante*, *templi*, *mente imber*, *inter*, *compar*, *fronde*, *umbra*, *unde* = amm'bo', ann'te', temm'pli, menn'te, imm'ber, inn'ter, comm'par, fronn'de, oum'bra ; ounn'de (*e* plus ouvert que fermé) [4].

Le 4° de la réforme est plus épineux. Il s'agit des C, G, T. Prononcés comme le demande la Discipline, ils sont plus élégants et plus tendres. Prononcés comme le demande la Grammaire, ils sont plus archaïques et plus purs.

Ce *distinguo* ne va pas à opposer les uns aux autres. Il n'est nullement fait pour diviser les esprits sur une question à l'ordre du jour, mais bonnement pour signaler ou mieux rappeler au lecteur des détails de linguistique intéressants.

Les C, G, T de la discipline çà et là plus doux (latin romanisé) [5].

La Discipline, qui est esprit et vie, opère des prodiges. Par elle des gutturales se font chuintantes, une dentale s'estime sifflante, ou quasi. C'est de la métamorphose :

Baucis devint tilleul, Philémon devint chêne.

Voyons cela :

« C, même redoublé devant *e*, *ae*, *æ*, *i*, *y*, *eu*, prend le son aussi adouci que possible de ${}^{t}ch$. Le *t* doit à peine se faire entendre : *cœlum* = ^{t}cheloum ; *ecce* = e^{t}ché. Partout ailleurs *c* a le son de *k*, *ch* = *k* : *caput* = kapout ; *cherubim* = kéroubime.

G, devant les sons *é* ou *i*, se prononce ${}^{d}j$, c'est-à-dire *g* doux accompagné d'un léger *d* : *genui* = ^{d}jenoui ; *agimus* = a^{d}jimouce.

Devant *n* G se prononce comme dans agneau [6].

T, devant *i* suivi d'une seconde voyelle, se prononce ${}^{t}ç$, c'est-à-dire *ç*

1. Tourtourelle (Berry) = tourterelle, de *turturella*, diminutif de *turtur* (Littré).

2. Dans la prononciation populaire la diphtongue *au* était devenue *o* : Claudius, Clodius ; lautus, lotus. (Laurand, *op. cit.*, fascicule VI, Grammaire historique latine, p. 632.)

3. Morphologie, 2ᵉ déclinaison. A. *domino-m dominum* : *ŏ* en syllabe finale devint *ŭ*. (Laurand, *op. cit.*, p. 640.)

Du même : « *cum, quom* », p. 665 ; et p. 652 : « *Cujus, cui* s'écrivaient *quoius, quoi* jusqu'au temps de Cicéron.

4. Les voyelles nasales étaient inconnues aux Romains qui prononçaient toujours sonores les voyelles suivies de *m* et de *n*. Notre langue ne les connaissait pas non plus à sa naissance ; ce n'est guère qu'à la fin du onzième siècle que ces voyelles, qui au temps de Hugues Capet étaient sonores comme elles le sont encore aujourd'hui en italien, sont devenues nasales en français. »

(Aug. Brachet, Nouvelle Grammaire française. Hachette et Cⁱᵉ.)

5. Histoire de la langue et de la littérature françaises des origines à 1900, publiée sous la direction de L. Petit de Julleville. (Introduction par Ferdinand Brunot. — *La romanisation*, p. xxx.)

6. « On peut prononcer *gn* comme en français : *agnus* comme *agneau*, *magnificus* comme *magnifique*, mais cette façon de prononcer, quoique en usage à Rome, est moins antique. » (Gastoué, *op. cit.*, p. xv.)

accompagné d'un léger *t*: *gratia* — gra^t^çia. Si le T est précédé de *s*, *x* ou d'un autre *t*, il garde le même son qu'en français : *quœstio* = kouestio. » (*Semaine religieuse du diocèse.*)

Disent la même chose à peu près dans les mêmes termes : Amédée Gastoué (*op. cit.*), Dom Lucien David, (*op. cit.*), et MM. Gabalda, Lethielleux, Biais, éditeurs parisiens dudit *Vespéral romain*. Pareilles autorités s'imposent. Elles nous obligent à conclure qu'il est bien qu'il en soit ainsi et serait moins bien, sinon mal, qu'il en fût autrement.

Les C, G, T de la Grammaire toujours durs (grec latinisé) [1].

La Grammaire, bonne vieille, s'en tient à ce qui se faisait aux beaux jours de sa prime jeunesse. Elle entend qu'une gutturale reste gutturale, qu'une dentale reste dentale. Relisons-la dans:

Brachet. « Les Romains ignoraient le *c* doux et le *g* doux : chez eux *c* avait toujours le son du k : *cicero, facere, celeberrimus* étaient prononcés *kikero, fakere, keleberrimus*; de même *ge*mellus ou *gi*bbosus étaient prononcés *gue*mellus, *gui*bbosus » [2].

Theil. — « C remplaçait originairement le son de K et de G ; de là les anciennes orthographes *Leciones*, *Macistratus*, pour *legiones*, *magistratus* et les prénoms latins Gaius et Gnœus, par abréviation C et Cn.

G, cette lettre ne fut introduite dans l'écriture avec le son qu'elle a maintenant que vers la fin de la seconde guerre punique ; ce son avait été exprimé jusqu'alors par le C.

T, le son sifflant du *t* devant *i* et une voyelle ne date que des temps postérieurs » [3].

Gastoué. — « Il résulte des travaux des philologues que dans la prononciation primitive du latin les *c*, *g*, *t* sont toujours durs : *Cicero* = *kikero* ; *age* = *ag'e*; *natio* = *nathio*. » (*Op. cit.*, p. XIII.)

Dom **David.** — « Dans la prononciation dite classique ou cicéronienne, les consonnes *c, g, t* gardent *toujours* le son dur, devant n'importe quelle voyelle ou consonne. » (*Op. cit.*, p. 16.)

Laurand — « La prononciation du latin ancien, pas plus que celle du grec, ne peut être restituée exactement dans tous ses détails. Cependant l'ensemble est connu avec certitude... Entre autres réformes plus nécessaires, il y aurait à donner à *c*, *g*, *t* le son dur, c'est-à-dire le même son que devant un *a* (ou un *o*): *Cicero* comme *Cato, genus* comme *gallus, natio* comme *nata.* » (*Op. cit.*, p. 626.)

Remarque. — Brachet, Theil, Gastoué, dom David énoncent le fait. Voilà, disent-ils, l'ancien parler romain. Laurand va plus loin. Pour lui, les *c, g, t* toujours durs sont partie intégrante de la réforme [4].

1. « L'alphabet latin est emprunté à l'un des alphabets usités dans les colonies grecques de l'Italie méridionale. » (Laurand, *op. cit.*, p. 625.)

2. Nouvelle Grammaire française fondée sur l'histoire de la langue, p. 25 (Hachette et Cie).

3. Dictionnaire latin-français. Paris, Librairie de Firmin-Didot.

4. A l'école des Roches, près Verneuil, Eure, professeurs et élèves prononcent ces 3 consonnes comme le demande Laurand. Avec elles, plus d'exception.

C'est peut-être pour ce léger discord que MM. les éditeurs parisiens du *Vespéral romain* finissent ainsi leur *Avertissement* :

« N B. — Au cas où, pour des raisons particulières, l'on ne pourrait adopter la prononciation romaine dans son intégralité, il faudrait au moins en suivre les trois règles suivantes :

U se prononce comme *ou* ;

J — — *y* ;

M et N sont toujours nettement articulés et ne nasalisent jamais la voyelle qui précède.

Ces trois règles constituent le strict *minimum* à défaut duquel l'exécution des mélodies grégoriennes a toujours quelque chose de défectueux. »

Je, — s'il est permis de parler de soi, — je ne saisis pas très bien ces « raisons particulières ». Si j'avais ici quelque chose à éliminer, ce serait l'*ou* que j'ai bien du mal à placer dans mon gosier et plus de mal encore à en sortir, comme je sens que ce devrait être, et, franchement, *Benedicámouce*, *Te Deoume* me sont plus antipathiques que Re^{d}*j*ina ^{t}*ch*œli ou R*eg*'ina *k*œli, que Benedi^{t}*chi*te ou Benedi*k*ite. Mais, en quelques lignes, rassurons ces messieurs :

PROPOSITION

Çà et là plus doux, *à la romaine* [1], ou toujours durs, *à la grecque*, les *c*, *g*, *t* latins non seulement ne nous gênent point, nous, Français, mais nous sont de bonnes vieilles connaissances qu'il est donc fraternel de bien accueillir.

A) A la romaine, selon la Discipline :

c = ^{t}ch

« Les Romains ne connaissaient pas le *ch*, qui est un son français » [2]. Un son français, un son du pays, un son de famille, un son ami. Quel effort nous demandent ^{t}*ch*ervus, con'^{t}*ch*ede ; ^{t}*ch*œ^{t}*ch*ilia, etc., etc., quand chaque jour nous trouvons à dire *ch*er, a*ch*eter, *chich*e, etc., etc. ?

g = ^{d}j

J qui s'est volatilisé en I : *J*ob = *I*ob, *j*àm = *i*am, *j*ugum = *i*ougoume [3], reprend vie de par la gutturale douce *g* devenue ^{d}*j* : a*g*imus = a^{d}jimouce, *g*eme'ntes = ^{d}jeme'ntes, re*g*ina = re^{d}jina, etc., etc.

1. « Les *Italiens*, de nos jours, prononcent ainsi le latin. Libre à eux. Pourquoi ne garderions-nous pas, nous, *Français*, notre *modus dicendi* national ? Objection courante. Faciles réponses, celle-ci entre autres : Par tous les moyens nous recherchons l'unité, bien suprême et fin dernière de l'Eglise catholique.

2. Brachet, *op. cit.*, p. 25.

« Consonnes chuintantes, qui se prononcent avec un son particulier et différent de l'*s* ; tels le *j* et le *ch* des Français, le *i* des Italiens, le *sh* des Anglais, le *sch* des Allemands. » (Littré, Diction.)

3. « Chez les Romains, l'*i* et le *j* n'avaient à l'origine qu'un seul et même son : Quintilien nous l'affirme, et cette indécision a longtemps persisté dans l'écriture ; les anciens manuscrits comme les livres imprimés jusqu'au milieu du XVIIe siècle confondent l'*i* et le *j*, et ce n'est qu'en 1750 que l'Académie reçut le *j* dans son dictionnaire comme une lettre nouvelle. — C'est ainsi que l'*i* latin a pu dans certains cas devenir *j* en français (ou *g* doux, ce qui est la même chose ; *Hierosolyma*, *simia*.

t = ᵗç

Qu'une dentale forte se dise sifflante, cela s'entend aussi chez nous : no*t*ion = no*ss*ion ; men*t*ion = men*ss*ion ; por*t*ion = por*ss*ion ; Gra*t*ien = Gra*ss*ien, etc., etc.

B) A la grecque, selon la grammaire :

c = κ

Quelle surprise nous causent κervus, κedrus, κeκidit, κirκiter, κircouitou, benediκite, etc., etc., alors qu'il nous advient de dire *k*an-*k*an, *k*antisme, *k*aolin, *k*épi, *k*ermesse, *k*iosque, *k*irsch, etc., etc. [1] ?

g = γ

γemo, γere, γenus, γenuâ, γigas, γenitrix etc., etc., ne nous sont pas plus une étrangeté que g*ué*, g*ui*, g*u*êpe, g*u*ide, g*u*éret, g*u*érite, g*u*illemet, etc., etc.

t = τ

T, toujours fort, ne l'est-il pas dans con*t*ions (de conter), dans chan*t*ions, (de chanter), dans men*t*ions (de mentir), dans no*t*ions (de noter), dans por*t*ions (de porter), etc., etc. ?

Que nous font à nous : eiτam, quoτies, sepτies, oτioum, preτioum, etc., etc., de même son, après tout, que *t*iare, *t*iers, *t*iède, *t*ien, *t*ienne, *t*iou-*t*iou [2], etc., etc. ?

CONCLUSION

Le principal intéressé dans l'affaire, c'est le prêtre catholique, chaque jour au latin du Bréviaire et du Missel. Deux hommes en lui : le public, le privé ; public, lorsqu'il célèbre, privé, quand il récite. Soit l'oraison qu'il trouve à la Postcommunion des dimanches de l'Avent et 3 fois par jour à la fin de l'*Angelus*. Il chantera donc, il devra chanter, *coram populo*, à l'église : *Grá*ᵗ*çiam touam, quouésoumous, Dómine, menn'tibous nostris inn'founn'dè, out' quoui, Ann'*ᵈ*jelo nounn'tçiann'te, Christi Filii toui Inn'carna*ᵗ*çionem cogniovimous, per Passionem eious et Cru*ᵗchem *ad Resourre*ᵗ*çionis gloriam perdouca'mour*; et à domicile, *solitarius in tecto*, il pourra dire : *Graτiam touam, quouæsoumous, Domine menn'tibous nostris inn'founn'dé, out' qvi Ann'γelo nounn'τian'te, Christi Filii toui Inn'carnaτionem coγnovimous per Passionem eious et Crouκem ad Resourreκionnis gloriam perdoucamour.*

Ainsi lui est-il loisible de sauvegarder les droits de la Grammaire et de satisfaire aux prescriptions de la Discipline. Il voit, comme Horace, que *multa renascentur... cadentque... vocabula* [3]. Il sait appeler les

diurnus, vindemia ont donné Jérusalem, singe, *j*our, vendange, preuve évidente que le peuple prononçait H*j*erosolyma, sim*j*a, d*j*urnus, vendem*j*a. »
(*Brachet*, Grammaire historique de la langue française, p. 115.)

1. C'est de diction, non d'étymologie, qu'il s'agit ici.

2. Littré, p. 2227.

3. Beaucoup de mots reparaîtront, beaucoup tomberont en désuétude (ici, dans leur *modus dicendi*).

choses par leur nom bien mieux que les Pères Conscrits de l'ancienne Rome auxquels le vieux Caton, vieux rabat-joie, adressait, dit-on, ce reproche : *Vocabula rerum amisimus*. Bref, hiérarchique et roman dans l'assemblée des Saints, il se fait, pélican de la solitude, archaïque gréco-latin.

A. Dabin,
Curé de Bourth.



Glanes et critiques. — Un confrère publie l'information suivante : « Le R. P. Bonvin, S. J., vient de publier, avec accompagnement, la messe grégorienne de sainte Hildegarde qui remonte au xii[e] siècle. Le R. Père, partisan des doctrines mensuralistes, l'a naturellement traduite d'après ces théories et habilement harmonisée. » — Mais, cher confrère, cette messe ne remonte point au xii[e] siècle ! Seul, un *Kyrie* fut composé par la sainte prophétesse et musicienne. Sur les thèmes de ce *Kyrie*, publié par Dom Pothier, divers auteurs, *nos contemporains*, ont imaginé de composer les morceaux de l'ordinaire dans un style analogue. Si c'est sur du « grégorien » aussi authentique que travaillent les « mensuralistes » !... Cela rappelle l'aventure de Burnouf, restituant le chant du Cantique des cantiques d'après la tradition judéo-chrétienne des premiers siècles, en utilisant, comme source,... l'Antiphonaire néo-parisien composé de toutes pièces par Le Beuf en 1731 !





L'Orgue de St-Nicolas-du-Chardonnet, à Paris

Dans le numéro d'avril de la *Revue des Etudes historiques*, notre collaborateur, M. Georges Servières, relate, d'après des documents contemporains, tirés des Archives nationales, la *Suppression de l'église des Saints-Innocents* (1786-1789). Il en résulte que la paroisse fut unie à celle de Saint-Jacques-la-Boucherie, que le mobilier et les ornements furent dispersés et vendus au profit des deux fabriques. Mais la pièce principale de ce mobilier, l'orgue, fut acquise par celle de Saint-Nicolas-du-Chardonnet. L'article de M. G. Servières étant conçu au point de vue de l'histoire de Paris, la cession de l'orgue y est rappelée en quelques lignes seulement. Des documents consultés par lui, il a bien voulu extraire des précisions, concernant l'origine et l'époque de l'instrument, sa translation et sa mise en place, qui intéresseront certainement nos lecteurs (N. de la R.)

L'*Inventaire des monuments religieux* (Paris), imprimé par les soins de la Direction des Beaux-Arts, affirme simplement que le bel orgue orné de statues que l'on peut admirer sur la tribune de Saint-Nicolas-du-Chardonnet, est du XVIIIe siècle, il n'en donne pas la date et n'en indique pas l'origine. Les pièces d'archives, consultées par moi aux Archives nationales, permettent de préciser l'une et l'autre.

Le 16 novembre 1786, l'archevêque de Paris, Mgr Le Clerc de Juigné, ratifia le concordat conclu par les deux fabriques, unies, des Saints-Innocents et de Saint-Jacques-la-Boucherie et, sous certaines réserves, les autorisa à faire argent des meubles, vases sacrés et ornements de l'église supprimée [1]. Bientôt le curé de Saint-Nicolas-du-Chardonnet exprima l'intention d'acquérir l'orgue disponible; il offrait 9.000 livres de l'instrument, de son buffet et de la boiserie revêtant les deux piliers attenant à l'orgue [2]. Le conseil de fabrique demandait 9.500 livres ; le 10 janvier 1787, ce chiffre fut accepté par le curé et les marguilliers de Saint-Nicolas [3], qui firent aussitôt « mettre ouvriers pour travailler au déplacement et enlèvement dudit orgue ».

1. Elle fut fermée le 30 décembre 1786 (Reg. des Délibérations de la fabrique de Saint-Jacques, LL. 783.
2. *Ibid.* (Séance du 5 janvier 1787).
3. L'arrangement fut conclu sur ces bases : 3.500 livres comptant, terme et délai de 6 ans pour le surplus. Le 1er paiement eut lieu le 14 février (*Ibid.*). Il y eut sans doute quelques difficultés car, le 4 avril, le Châtelet condamna la fabrique de Saint-Nicolas à payer les 6.000 livres dues, à raison de 1.000 livres par an, plus les intérêts à 5%. Elle s'exécuta aussitôt ; le registre L. 690 de Saint-Nicolas constate en 1788 le paiement de l'annuité de 1.000 livres, plus 189 livres 10 s. d'intérêts, à la fabrique des Saints-Innocents.

De quelle époque datait l'instrument acquis par la fabrique de Saint-Nicolas et qu'avait-elle fait de celui qu'elle possédait?

L'église des Saints-Innocents avait déjà un orgue au XVIIe et même au XVIe siècle. Exécuté suivant un projet du 15 janvier 1719, établi par le facteur Thierry, avec buffet d'Oger, menuisier de la fabrique, celui du XVIIIe fut achevé en 1725, expertisé et reçu par l'organiste Houssu, assisté de Couperin, son collègue de Saint Gervais [1]. Le prix fait était de 6.800 livres pour le facteur, de 4.800 livres pour le menuisier; le premier reçut en outre 300 livres de gratification et se fit rembourser 285 livres 23 s. pour augmentations agréées ; le second obtint, en 1726, 100 livres de plus pour « ajouter deux Termes aux piliers qui joignent ledit buffet d'orgue ».

Quarante ans plus tard, le registre des Délibérations de la fabrique témoigne que le facteur Cliquot était chargé d'entretenir et d'accorder l'orgue [2]; le 19 juin 1766, elle l'autorisa à y faire des réparations [3]. Clicquot avait un abonnement de 100 livres par an [4], qui fut réduit à 70, le 2 mai 1767 (Thierry n'en recevait que 50). Onze ans plus tard, c'est le facteur Ferrand qui assume cette tâche, pour un prix moins élevé : 48 livres par an [5]. Peut-être Clicquot avait-il refusé de subir une nouvelle réduction. C'est donc cet instrument du facteur Thierry, réparé par Clicquot, qui fut transféré à Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Il y fut remonté par le facteur F.-H. Clicquot « dont ce fut le chant du cygne », écrit poétiquement, dans ses mémoires, l'organiste Ferd. Gautier, de l'abbaye de Saint-Denis [6]. Lorsque ce facteur mourut, en mai 1790, l'instrument n'était pas terminé, — ce qui donne lieu de penser qu'il y eut une réfection fort importante et peut-être une transformation du buffet ; — c'est son fils qui l'acheva.

*
* *

Mais pour lui faire place, il avait fallu se défaire de l'orgue installé précédemment à Saint-Nicolas. Cet orgue devait être moins important et probablement fatigué car, lors de la mise en vente, en janvier 1787, la fabrique n'en obtint que 2.200 livres [7]. Le chapitre de la Collégiale Saint-Etienne-des-Grès [8] avait autorisé ses commissaires, MM. Thévenot, Villette et Dubradin, à offrir « 1.500 livres au plus », à la condition que l'orgue s'adaptât à la tribune et que l'Église de Paris leur fît

1. Second marché du 16 février 1721 (Reg. LL. 760). Les arbitres reçurent 60 livres d'honoraires.
2. Séance du 20 février 1766 (Reg. LL. 761).
3. En 1767, il reçut 100 livres pour l'avoir nettoyé (*Ibid.*).
4. Décision du 12 mars 1767 (*Ibid.*)
5. Reg. de comptes annuel de la fabrique H5 4.756. En 1780, Clicquot touche encore une partie de son année ; 26 livres 13 s. 3 d. plus 18 livres pour raccommodage de soufflets.
6. Bibl. nat. ms. français 11.681.
7. En 3 paiements : 400 en août 1787, 1.200 en janvier et 400 en juillet 1788 (Reg. de recettes et dépenses H5 3564 du chap. de Saint-Etienne-des-Grès).
8. Située rue Saint-Etienne-des-Grès, dite Cujas depuis 1872.

remise d'égale somme sur le remboursement de celle de 3.500 livres qu'elle lui avait prêtée [1]. Le chapitre de N.-Dame y consentit [2].

A Saint-Etienne-des-Grès, le remontage de l'orgue fut confié au facteur Dallery, mais celui-ci demanda bientôt 1.200 livres de plus que la somme prévue au devis primitif, en raison d'augmentations proposées et de réparations urgentes à la charpente, « une partie du bois de l'orgue s'étant trouvée pourrie [3] ». Après quelques difficultés, le chapitre souscrivit au devis majoré et même alloua 400 livres de gratification à Dallery, qui obtint, en outre, l'abonnement d'entretien, à raison de 30 livres par an [4].

Les documents d'archives de l'époque révolutionnaire relatifs à Saint-Etienne-des-Grès, collégiale vendue en 1792 et démolie peu après, mentionnent, en effet, sur la tribune, en menuiserie, la présence d'un « buffet d'orgue *monté à neuf* avec 4 soufflets [5] » et décoré de 3 statues : « Jésus ressuscité et 2 anges sculptés en bois [6]. » Mais quelques années plus tard, il fut sacrifié comme tant d'autres. Je n'ai pu découvrir s'il fut démoli, ce qui est probable, ou transféré dans un dépôt.

Plus heureuse fut la destinée du nouvel orgue de Saint-Nicolas-du-Chardonnet. Il érige encore son harmonieuse architecture, couronnée de cinq grandes figures tenant des instruments de musique. Mais il présente, actuellement, une disposition aussi anormale que baroque. Enlevé de la tribune, le *positif* a été plaqué contre le mur pignon, au-dessus du grand buffet. Si disgracieuse que soit cette ordonnance, elle témoigne au moins du désir de conserver la boiserie au complet. Tant d'autres *positifs* des XVIIe et XVIIIe siècles ont été supprimés et détruits au XIXe, à commencer par celui de N.-Dame !

GEORGES SERVIÈRES.

1. Reg. des Délibérations Capitulaires de Saint-Etienne-des-Grès LL.474 (séance du 29 janvier 1787).
2. Reg. des Délibérations capitulaires de Notre-Dame LL. 232[40] (séance du 12 février 1787).
3. D'après les sommes inscrites successivement au Reg. H5 3564, le facteur reçut en tout 3.000 livres.
4. Reg. LL. 474 (séances des 26 et 27 février 1887 et 2 juin 1788).
5. S. 907 (Inventaire du 28 décembre 1790).
6. F.[17] 1261 (Extrait d'Inventaire).





BIBLIOGRAPHIE

Paroissien romain *très complet*, *chant grégorien*, textes latins accompagnés de leur traduction française, et de notices liturgiques. Broché, 17 francs ; Relié toile, tranches rouges, 22 francs ; Demi-reliure, tranches rouges, 25 francs, mouton souple, tranches dorées, 35 francs ; chagrin, 40 francs. Dessain, Malines ; Mignard, Paris.

Nous sommes heureux de louer l'édition nouvelle de ce *Paroissien* si estimé par son plan, sa compréhension pratique, et la lisibilité de son impression : la firme Dessain a d'ailleurs une renommée justifiée par ses œuvres. Cette édition a été entièrement remaniée et refondue, à la fois pour la mettre d'accord avec les divers décrets et publications romaines, et pour satisfaire diverses critiques qui lui avaient été précédemment faites, enfin pour réaliser des améliorations proposées aux premières éditions. Il n'existe certainement pas de Paroissien plus complet.

Les fêtes récemment entrées dans la liturgie générale de l'Eglise : Sainte Famille, saint Gabriel, saint Raphaël, figurent à leur place, avec l'office complet. Le supplément spécial pour la France y est également adjoint, très complet ; de même on y trouve le chant des Lamentations habituellement usité dans nos diocèses. (Nous aimons moins les transcriptions des messes de Du Mont et de l'abbé de Lully : malgré des améliorations, elles ne reproduisent que par à peu près les textes originaux). — Un riche supplément pour divers lieux, suivant l'ordre du missel, peut être demandé pour compléter le paroissien, et sera utile en vue de l'adaptation à divers propres diocésains.

A. G.

REVUE DES REVUES

La Petite maîtrise, n° 107. — Pierre Lapainy : *La Passion du Christ et la nôtre* (préconise très justement les « concerts spirituels » ou « récitals » d'orgue dans les paroisses qui possèdent un bon instrument, pour permettre aux organistes à la fois de montrer tout leur talent, et leur ajouter un supplément appréciable de casuel.

Caecilia, XXXV, n° 1. — Un organiste : *Mélodies allemandes avec textes français* (judicieuses observations sur la forme et le choix de

divers cantiques traditionnels, chantés dans les pays de langue allemande avec le dialecte local, mais que l'on trouve également dans les bons recueils français avec paroles françaises ; d'ailleurs, certaines de ces mélodies sont elles-mêmes, en réalité, du vieux fonds français. L'auteur suggère diverses idées sur leur utilisation pratique dans les églises d'Alsace). — N° 2, très bel article nécrologique, avec nombreux détails biographiques, sur Dom R. Andoyer.

Revue Saint-Chrodegang, IV, 1-2. Abbé G. Villier, *Le mouvement liturgique et grégorien en France* (continuation d'une étude très complète du zélé maître de chapelle de la cathédrale de Metz, tendant à faire connaître aux Lorrains revenus à la mère-patrie tout ce qui s'est fait de beau et de bien à ce sujet en France depuis bon nombre d'années). — N° 3-4, Supplément musical : cantiques français choisis, pour la Communion solennelle (empruntés à divers recueils et publications, et excellemment groupés dans un format pratique et de prix accessible).

Le Monde Musical, n°s 5-6. — *Pour l'Enseignement du Chant* (réponses émanant de diverses personnalités, — gardant momentanément l'anonymat — dont plusieurs renferment d'excellents conseils et même de remarquables méthodes, comme suite à une enquête menée par notre confrère ; nous avons remarqué tout particulièrement la réponse n° 2).

Gazette de Liége.— Ce grand quotidien belge vient de consacrer, en mars et avril, toute une série de remarquables causeries hebdomadaires sur l'histoire et l'esthétique du chant grégorien, dues à notre excellent confrère M. Ant. Auda.

Le Ménestrel, n° 14 — Henri de Curzon, *Quelques Notes sur la prononciaton latine du Latin*, (le distingué musicologue est complètement hostile à la réforme de la prononciation romaine traditionnelle du latin, et prétend que si la prononciation habituelle jusqu'à ces dernières années en France a ses erreurs « l'italienne en a bien d'autres ». Tant que cela ? Croyez-vous, mon cher confrère ? Cependant des spécialistes dont l'éloge n'est plus à faire n'ont pas vu d'autre moyen plus pratique de revenir à la prononciation antique que d'adopter tout d'abord la prononciation romaine actuelle, qui est la plus proche de toutes).

Revue des maîtrises, n° 12. — L. N., *M. le Chanoine Clément Gaborit* (article nécrologique très complet, et très sympathique, sur le maître de chapelle défunt de la cathédrale de Poitiers, qui, dès 1895, allait vaillamment de l'avant dans la voie de la restauration pratique de la musique d'église).

Rivista Musicale Italiana, XXIX, n° 1. — G. Cesari, *Musique et musiciens à la cour des Sforza* (belle étude de musicologie, consciencieuse et précieusement documentée, sur ce sujet, aux XVe et XVIe siècles : l'influence extraordinaire de l'école franco-belge, plusieurs détails nouveaux sur le passage de Josquin des Prés à Milan, les facteurs d'orgue et de clavecin à la cour des Sforza, dans la seconde moitié du XVe siècle,

les formes musicales religieuses et l'usage de chanter certains motets à la place des antiennes de la messe, voilà les principaux articles traités par M. G. Césari dans ce remarquable travail).

Musical Times, febr. 1922. — Andrew Freeman, *Les orgues de l'église paroissiale de Lambeth* (depuis le commencement du XVIe siècle ; notes de paiement des organistes, des facteurs, devis d'orgue. — April : Sydney J. Ambler, *L'orgue de l'église de Saint-Laurence Jevry* (étude analogue à la précédente).

Euphonia (Nimègue), n° 7. — J. Vincent, *Une école de sonneurs* (sur l'art des carillonneurs de Malines et son développement actuel ; l'auteur est lui-même carillonneur du Palais Royal d'Amsterdam).

Cyril (Prague), XLVIII, n° 1. — Gino Borgheio (secrétaire général de l'Association Cécilienne Italienne), *Josquin des Prés*, *précurseur de Palestrina* (bel article à la louange du grand maître cambrésien). — O. A. Tichy, *Charles Bordes* (hommage rendu au fondateur de la Schola et à ses œuvres, par un élève tchèque de l'actuelle école). — Josef Cyr. Sychra, *Gospodi pomiį luj* « Kyrie » à 4 voix pour la liturgie tchèque, assez facile, et de forme harmonique intéressante.





NÉCROLOGIE

Le Nouvelliste de Bretagne, du 9 avril, donnait un article nécrologique, que nous aurions voulu plus tôt reproduire, en y ajoutant quelques détails donnés par notre correspondant, sur Mme Jean Dupuy, dont l'œuvre de musique religieuse à Dol fut des plus convaincantes. Cette étude sur l'apostolat d'une artiste éclairée intéressera, nous en sommes sûr, tous nos lecteurs.

Madame Jean DUPUY

L'art chrétien vient de subir dans le diocèse de Rennes une grande perte en la personne d'une jeune artiste de grand talent, toute dévouée à la cause de la réforme de la musique sacrée : Mme Jean Dupuy, née Tézé, décédée au début du mois de mars dernier.

Brillante élève du Conservatoire de Rennes, élève pour l'orgue du maître Ch. Collin, Mlle Tézé tenait déjà avec autorité le grand orgue de la cathédrale de Dol.

Bientôt le nouvel archiprêtre qui venait de cet arrondissement de Redon où se faisait sentir l'influence aussi artistique que bienfaisante de la regrettée vicomtesse du Halgouët, voulut que la vieille métropole bretonne retentît à nouveau des pieux et antiques accents du chant grégorien restauré qu'il avait goûté à Pipriac. Avec l'aide d'une amie, habile professeur de chant de la ville, Mlle Lhôtellier, la jeune organiste dans le désir de plaire à son nouveau pasteur, ne craignit pas de se mettre à l'œuvre — en pleine guerre. — Elle réunit des jeunes filles, leur procura les livres nécessaires, organisa les répétitions, ne ménageant ni son temps ni sa peine. Elle ne recula pas surtout devant le labeur personnel qui s'imposait ; elle étudia, cherchant à comprendre, à approfondir ce « nouveau » (!) chant qu'elle devait enseigner et accompagner, donnant là un admirable exemple à tous ceux qui sont chargés officiellement du chant d'Eglise.

Dans la suite, quelques hommes de bonne volonté s'adjoignirent à ce chœur et l'on put interpréter à voix mixtes les faux-bourdons du chanoine Perruchot. Les exécutants songèrent plus tard à aborder un répertoire musical de Messes et de Motets. Le prestige de la musique palestrinienne n'était heureusement pas inconnu à Dol. Au lieu d'une musique distrayante et mondaine risquant d'étouffer le chant grégorien, la Maîtrise fit tout de suite de la musique vraiment sacrée. Avec des chorals de Bach furent montés des Motets de Casciolini, Palestrina, Vittoria et la « Messe de Saint-Ambroise » de Don Perosi.

Le travail quotidien des leçons de musique auquel vinrent se joindre les préoccupations de la maîtresse de maison, puis les soucis de la jeune mère ne diminuèrent pas chez Mme Dupuy l'effort pour l'œuvre du chant sacré. Son courage triompha des obstacles comme des dérangements. Vraiment elle sentait qu'elle servait une cause sainte, « l'œuvre de Dieu », suivant la belle expression de saint Benoît. A son zèle, elle joignait la plus grande abnégation. Elle avait compris que l'Art devait être au service de la Liturgie. Brillante organiste, elle avait sacrifié ces morceaux d'orgue qui prétendent remplacer les chants liturgiques: Graduel, Offertoire. Son accompagnement était volontairement effacé, plus léger, plus subtil qu'aucun autre pour le chant grégorien.

L'année 1921 marqua des triomphes pour la maîtrise qui fit entendre à deux reprises « la Cantate à Jeanne d'Arc » de La Tombelle, et exécuta « l'Ode funèbre » de Berlioz, pour l'inauguration du monument aux Morts de la guerre. L'année précédente, pour la confirmation, un programme liturgique et populaire avait mérité de Mgr Charost les plus chaleureuses félicitations. Le prélat avait daigné dire qu'il proposerait comme modèle dans le diocèse la Maîtrise de Dol. Cette année pour Pâques, on allait monter la « Missa brevis » de Palestrina. Mais Dieu en avait décidé autrement. Il voulait récompenser celle qui s'était dépensée pour lui procurer une louange « suave et belle dans sa convenance ».

C'est par une douce et radieuse matinée de printemps que se firent les obsèques. Dans la salle des répétitions toute fleurie, sous la grande croix d'or resplendissant à la clarté des flambeaux, reposait la défunte dans une vision non de tristesse, mais plutôt de rayonnante immortalité.

Des jeunes filles, ses amies, ses élèves accompagnèrent le convoi, porteuses de couronnes et de gerbes de fleurs, — qu'elle aimait tant, — lui rendant un dernier et significatif hommage, comme à une prêtresse de l'art et de la beauté.

Bientôt une foule émue et recueillie remplit la nef de l'antique métropole : toute la cité était là avec de nombreux parents et amis du dehors, des autorités ecclésiastiques, militaires et civiles. Pour célébrer la musicienne, on fit fléchir les règles liturgiques. Tandis que le chœur qu'elles avaient formé chantait les mélodies sacrées, par un privilège bien difficile à refuser à la direction, la maîtresse de chœur, saluait son amie et sa collaboratrice d'un dernier motet d'adieu.

« Son » grand orgue, sous les doigts habiles de son savant maître, qui venait lui apporter ainsi un dernier hommage à son talent, s'associa très largement à la funèbre cérémonie.

Toutefois, devant cette Messe des Morts si réduite, au Trait tronqué, en l'absence du graduel qui joint à la prière l'affirmation du perpétuel souvenir, de l'offertoire aux ardentes supplications, de la communion tout illuminée des célestes clartés, je me suis demandé si cette âme, qui avait si bien compris la vraie prière liturgique et qui montait vers la lumière, n'eût pas préféré au jeu de l'orgue, si beau fût-il, ces accents déprécatoires auxquels l'Eglise tient tant et à si juste titre dans les offices funèbres où elle ne se lasse pas de les répéter. Au moment de la suprême séparation, il eût été particulièrement expressif d'entendre chanter pour celle qui s'était si bien consacrée à l'étude et à l'enseignement de la louange divine les belles et antiques paroles de la liturgie, si conformes à nos souhaits :

Qu'en Paradis vous conduisent les Anges :
Qu'ils vous mènent en la Sainte Cité de Hiérusalem.
Que leur chœur vous y reçoive :
Et que vous y goûtiez l'éternel repos.

J. G.



Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe*).

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er	Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e	—	Temps de Noël I.
3e	—	Noël-Épiphanie II.
4e	—	Temps de la Septuagésime.
5e	—	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e	—	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e	—	Dimanche des Rameaux.
8e	—	La Semaine Sainte.
9e	—	Temps de Pâques.
10e	—	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e	—	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e	—	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e	—	Du 7e au 11e Dimanche.
14e	—	Du 12e au 15e Dimanche.
15e	—	Du 16e au 19e Dimanche.
16e	—	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er	Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e	—	Février.
3e	—	Mars à Mai.
4e	—	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e	—	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre.*)

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er	Fascicule	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e	—	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e	—	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e	—	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e	—	Messe des Morts, Messe de Mariage. (Tome complet).

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er	Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e	—	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e	—	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e	—	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e	—	De l'Épiphanie à Pâques.
6e	—	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e	—	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre.*)

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

Donnant droit : **aux partitions françaises et étrangères ; partitions piano solo ; morceaux, duos et trios de piano** ; enfin, toute musique classique et moderne des meilleurs auteurs pour piano à deux, à quatre et à huit mains, piano ou violon, ou divers instruments.

SONT ENTIÈREMENT EXCLUS DE L'ABONNEMENT :

La musique religieuse, les morceaux de chant détachés et opéras, les romances, mélodies détachées ; enfin les ouvrages d'enseignement : méthodes, études, exercices, vocalises, etc.

ABONNEMENT POUR PARIS :

50 francs par an. — Six mois, **30** francs. — Trois mois, **20** francs. — Un mois, **10** francs.

Pour les abonnements d'un et trois mois, dépôt de **20** francs remboursé à l'expiration de l'abonnement ; le tout payable d'avance.

L'abonné a droit :

Pour Paris : 6 morceaux (ou une partition avec 4 morceaux), qu'il peut changer une fois par jour.

Pour la banlieue : 8 morceaux (ou une partition avec 6 morceaux), qu'il peut changer une fois par semaine.

Les abonnements sont servis de 10 heures à 12 heures et de 14 à 18 heures.

ABONNEMENT POUR LA PROVINCE :

Les prix restent les mêmes que pour Paris ; ils sont augmentés des frais de port, aller et retour, qui sont à la charge de l'abonné. Il n'est pas fait d'abonnement de moins de 6 mois pour la province.

L'abonné a droit à 14 morceaux (ou une partition avec 12 morceaux), qu'il peut changer au maximum deux fois par mois.

Comme pour Paris, l'abonnement de la province se paie d'avance, plus un dépôt de **20** francs pour les abonnements sans partition et de **40** francs pour ceux avec partition.

OBLIGATIONS DE L'ABONNÉ :

1° Les doigtes sur les morceaux donnés neufs sont rigoureusement interdits; 2° les abonnés qui auront reçu des morceaux neufs et qui les rapporteront tachés, déchirés, doigtés ou incomplets, devront en payer la valeur; 3° tout abonnement ne peut se suspendre, à quelque titre que ce soit ; il est rigoureusement personnel.

Les personnes ayant droit à l'Abonnement Musical bénéficient de l'abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale.

Abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale : **32** fr. par an ; six mois, **17** fr. ; trois mois, **10** fr. ; un mois, **5** fr.

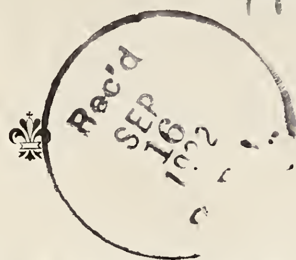
Il n'a pas été établi de catalogue général de musique d'abonnement.

Notre abonnement à la littérature musicale s'est accru d'un lot considérable d'ouvrages musicologiques (biographies d'auteurs, histoire de la musique et des formes musicales, ouvrages d'enseignement, etc., etc.), tous très intéressants.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

JUIN 1922.

JUILLET-AOUT 1922. — XXIII[e] ANNÉE



LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N[os] 272-273. — 8[e] n° de l'Abonn[t] 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

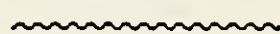
BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes



COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — M. l'abbé PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET — J. COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V. D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »

XXIIIe ANNÉE. — Nos 8-9 272-273 JUILLET-AOUT 1922

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr.
Union Postale (autres pays). 20 fr.	269, Rue Saint-Jacques PARIS	(France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Le Congrès de Metz

1er Congrès Régional de l'A. F. S. C.

La semaine de la Pentecôte a vu se dérouler à Metz les splendeurs d'un Congrès de liturgie et de musique sacrée, le premier congrès régional organisé au nom de l'Association Française de Sainte-Cécile. Disons, dès le début de ce compte rendu, que la tenue d'un tel Congrès fut un très grand succès, qui marquera sans doute un stade nouveau dans la marche de la réforme complète de la musique sacrée. En effet, Congrès non plus national ou général, comme la plupart de ceux qui l'avaient précédé, celui de Metz, restreint aux douze diocèses de la région de l'Est et du Nord-Est, groupa néanmoins près de 1.600 adhérents, sans compter les membres des scholas venus avec leur directeur, et qui augmentent encore considérablement ce chiffre. Et le Congrès

eut par moments la physionomie d'un véritable Concile : S. Exc. le Nonce apostolique, S. G. Mgr Humbrecht, archevêque de Besançon, métropolitain de cette province ecclésiastique, NN. SS. les Évêques, Pelt, de Metz, auquel la musique sacrée doit déjà être si reconnaissante ; Foucault, de Saint-Dié, vénérable jouteur des luttes grégoriennes ; Ginisty, de Verdun, l'un des tout premiers amis des « Chanteurs de Saint-Gervais » et de la *Schola* à sa fondation ; NN. SS. de Troyes ; de Luxembourg ; le Rme Dom Alardo, abbé de Saint-Maurice de Clervaux au même diocèse ; plusieurs prélats et représentants d'autres Évêques, présidaient ou honoraient de leur présence les manifestations religieuses et artistiques du Congrès.

En dehors du chant grégorien, mis partout à la première place, et en conformité parfaite avec l'Édition Vaticane, le caractère musical du Congrès de Metz fut que la musique religieuse française contemporaine avait plus particulièrement été choisie par les dévoués organisateurs, l'excellent directeur de l'Œuvre locale de Saint-Chrodegang, M. le Chanoine Roupp, et le maître de chapelle de la cathédrale, M. l'Abbé Villier. En effet, le Comité local entendait que dans la partie de la Lorraine revenue à l'unité française, les auditeurs fussent spécialement mis au courant de ce qu'a été la réforme de la musique sacrée en France, et ce qu'elle est actuellement. Disons qu'ils ont parfaitement réussi à mettre ainsi en honneur l'œuvre des musiciens français modernes : qu'ils en soient ici chaudement remerciés.

Caractéristique remarquable qui se rattache à la précédente, nous venons de mentionner la présence des prélats du grand-duché de Luxembourg ; c'est que les musiciens d'église de ce pays, petit par la surface, mais si vivant et plein de souvenirs, ont décidé de se rattacher, par l'intermédiaire de la Lorraine avec laquelle ce pays a tant de points communs, au mouvement d'art religieux français, représenté par l'Association de Sainte-Cécile. Et S. G. Mgr Namesch, Évêque de Luxembourg, — d'ailleurs l'un des nôtres, car il fut maître de chapelle de son église avant d'en être évêque, — vint au Congrès avec les professeurs et élèves de son « Convict épiscopal », qui est le séminaire de son diocèse. Voilà une marque de l'influence française, amenée par la musique d'église, et à laquelle, certes, les hommes politiques ne s'attendaient point !

*
* *

Ce ne fut pas un spectacle banal, — et sans doute c'est la première fois qu'il se produit, — de voir, en ce lundi de la Pentecôte 1922, les organisateurs d'un congrès de musique religieuse défiler à la gare de Metz entre deux haies de chasseurs à la fourragère rouge, rendant les honneurs militaires. C'est qu'aussi bien ils avaient été recevoir à son arrivée S. Exc. Mgr Cerretti, nonce apostolique, qui acceptait de venir sanctionner de sa haute autorité le Congrès de Metz. Aussi, en cette terre où le Concordat est toujours de règle, le Bureau Central de

Sainte-Cécile et celui de Saint-Chrodegang, entourant S. G. Mgr Pelt, Évêque de Metz, accueillirent-ils à sa sortie de wagon S. Exc. le Nonce, le conduisant au quai spécial où l'attendaient M. le Préfet de la Moselle ; le Général gouverneur de Metz M. Yung, représentant la Municipalité ; et d'autres notabilités, qui saluèrent officiellement le représentant du Souverain Pontife. Après une première réception dans le grand salon d'honneur de la gare, des landaus conduisirent NN. SS. à l'Évêché, au milieu d'un cortège enthousiaste, au bruit des clairons et des fanfares, et, comme le disait Mgr Cerretti : « On m'avait dit que les Lorrains étaient d'un caractère posé et retenaient volontiers l'expression de leurs sentiments : je vois par leurs acclamations la joie qu'ils ont à accueillir chez eux l'ambassadeur du Pape en France. »

Le Congrès s'ouvrait officiellement le soir même par une première séance, tenue dans la grande et belle salle de l'Hôtel des Mines, là même où, un mois auparavant, s'étaient fait entendre les chanteurs romains, avec un énorme succès, sous la direction de notre éminent confrère Mgr Casimiri. Le vaste local était comble d'une assistance extrêmement intéressante : ecclésiastiques et laïques ; nombreuses dames et jeunes filles ; au premier rang, un colonel héros de la guerre ; parmi l'assistance, les robes brunes des PP. Franciscains, les capuces noirs des PP. des l'Assomption, les cornettes variées des religieuses de diverses congrégations mettaient une note pittoresque. Au haut bout de la salle, l'estrade où se tenaient les Évêques et les membres du Bureau ; derrière eux, la maîtrise de la Cathédrale, étagée autour du grand orgue.

Mgr Pelt, Évêque de Metz, dans un discours vibrant, a salué les hauts dignitaires de l'Église dont la présence était pour le Congrès un gage assuré du succès, ainsi que les orateurs qui devaient y prendre la parole. Le vénéré et sympathique président de l'Association Française de Sainte-Cécile, notre cher Mgr Perruchot, a remercié Mgr l'Évêque de Metz de son accueil, et a exprimé en quelques mots la satisfaction qu'éprouvent les congressistes à se trouver réunis sur la terre lorraine, si foncièrement dévouée à l'Église et à la France. Et M. l'abbé P. Bayart, Secrétaire général, traça le plan et exposa les directives du travail du Congrès ; M. le Chanoine Victori, à son tour, pour ceux des congressistes de la partie extrême de la Lorraine et du Luxembourg auxquels le français n'est point familier, résuma dans leur langue maternelle les discours et les avis précédents. Entre les discours, la maîtrise de la cathédrale, sous la direction de M. l'abbé Villier, et le Grand Séminaire, dirigé par M. l'abbé Déro chantant *a cappella* du milieu de l'assistance, interprétaient diverses pièces de musique, parmi lesquelles un *Sancte Chrodegange* à quatre voix d'hommes, spécialement composé à cette occasion par notre ami M. le Chanoine C. Boyer, en l'honneur de l'évêque qui, à Metz, au VIII[e] siècle, avait introduit les réformes dues à saint Grégoire, et sut faire de sa ville un véritable foyer de musique sacrée et de vie liturgique.

Les deux grands jours du Congrès furent le mardi et le mercredi.

Chaque jour, le matin à 8 h. 1/4, office pontifical à la cathédrale, et, le soir, complies et salut solennel ; entre temps, et après, séances d'étude en sections séparées, pour lesquelles les congressistes se répartissaient à travers la ville, et séances générales qui les rassemblaient encore à la salle des Mines.

Les offices pontificaux furent absolument admirables ; la merveilleuse cathédrale de Metz, avec son transsept surélevé et son abside plus élevée encore, se prête au déploiement des pompes religieuses et aux belles exécutions musicales. Dans le transsept droit se tenaient les séminaristes ; étagés sur les hauts degrés du sanctuaire, les enfants de la Schola messine, appartenant tous au célèbre Collège de Saint-Clément, dirigé par les PP. Jésuites. Parmi l'assistance, les scholas des différentes paroisses et associations encadrant les milliers d'assistants dans le chant unanime, entraînés par l'éminent prieur de Saint-Wandrille, le R. P. Dom David, placé dans une petite chaire appuyée au premier pilier de la nef, et qui fit merveille par sa direction à la fois précise et souple, en même temps que magistrale et profondément artistique. Le premier jour, le chant grégorien, uniquement, accompagna les offices pontificaux ; au second jour, il fut alterné de musique polyphonique moderne avec et sans orgue.

Et, pour qu'on ne croie pas que notre admiration s'exprime avec une amicale partialité, faisons quelques critiques, légères il est vrai. Le mardi, les psaumes de Tierce, alternés entre le Grand Séminaire et la Maîtrise, furent chantés trop lentement et, partant, avec un égrènement des syllabes et un martellement fâcheux : il paraît qu'une habitude antérieure y était pour quelque chose ; les psaumes du mercredi furent plus enlevés. Dans quelques passages des introïts, offertoires et communions chantés par le Grand Séminaire, nous avons relevé aussi un peu de manque de diction, ou de mollesse d'exécution : peut-être la disposition des chanteurs, tournés vers l'abside, au lieu d'être placés en chœur, contribuait-elle à cette impression. A la messe du mercredi, les soprani du Petit Séminaire, cependant bien dirigés par M. l'Abbé Gadol, mais peu habitués à la grandeur du vaisseau et à l'acoustique de la cathédrale, partaient avec trop de vivacité dans les passages vifs de la messe polyphonique qu'ils exécutaient, mais néanmoins, bien que chantant *a cappella*, le chœur soutint et son ensemble et sa justesse dans le *Kyrie* et le *Gloria* ; cependant, à l'*Agnus*, ces voix d'enfants s'étant ainsi fatiguées, ne surent garder le ton jusqu'au bout. Mais le *Sanctus* fut supérieurement exécuté.

Tous les auditeurs étaient d'accord à reconnaître plus spécialement la pureté de son, la justesse, l'ensemble parfait des soprani et alti de la Cathédrale, faisant ainsi l'éloge de leur infatigable et zélé maître de chapelle, M. l'abbé Villier, auxquels des maîtres tels que Mgr Perruchot et M. le Chanoine R. Moissenet rendirent justement et publiquement hommage.

Ce fut un délice et une minute d'émouvante impression que d'entendre les timbres purs de quelques-uns de ces enfants chanter le répons

bref de Tierce ou l'admirable verset alléluiatique *Veni, Sancte Spiritus*.

La vaillance de la maîtrise de la cathédrale ne se démentit point, ni durant les longs offices, ni pendant le long concert du mardi soir, qui fut pour ce beau chœur un véritable triomphe : et les ténors et basses de cette maîtrise, remarquons-le, sont pour la plupart des volontaires, donnant régulièrement leur temps et leurs fatigues pour procurer cet accroissement de la gloire de Dieu et de l'édification des fidèles demandé par Pie X.

Nous nous en voudrions de ne pas donner à M. Poirier, le dévoué organiste de la cathédrale de Metz, les justes remerciements auxquels il a droit. C'est merveille, vraiment, que sur un instrument insuffisant pour de grandes solennités, d'une disposition et d'un maniement difficiles, M. Poirier ait pu assurer sans défaillance et tout à la fois, le service d'organiste exécutant, avec un programme choisi de maîtres religieux modernes, et celui d'accompagnateur, dans lequel il déploie des qualités de tact, de soin, de discrétion vraiment rares. Souhaitons que l'heure vienne où l'organiste de la cathédrale de Metz aura un instrument vraiment digne de l'édifice, et permettant de renouveler les somptuosités du grand vingt-neuf pieds que cette église possédait avant la Révolution.

*
* *

Les offices, exécutions en concert, ou présentations de chœurs faites pendant le Congrès, furent aussi l'occasion de saisir sur le vif la qualité des méthodes ou le dévouement de divers directeurs.

La première excellente impression produite le fut par les chanteurs d'Elvange : Elvange, — dont la *Tribune* a déjà parlé [1], — est une petite paroisse rurale de 250 âmes, dont le curé artiste et zélé, M. l'abbé Weyland, a su faire une paroisse chantante, renouvelant ainsi les exploits de M. l'abbé Bouichère, à Preixan, au diocèse de Carcassonne, il y a une vingtaine d'années. Car, ce prêtre musicien a réussi à former, de ses jeunes campagnards d'Elvange, un chœur de soixante-dix à quatre-vingts voix, qui, *de leur place dans la nef*, garçonnets et fillettes, jeunes gens et jeunes filles, hommes et femmes, répartis suivant leur registre vocal, exécutent *a cappella* avec ensemble et une justesse parfaite, sous la direction de leur curé placé à la grille du chœur, chants grégoriens et cantiques, motets et messes de Palestrina, Vittoria et autres maîtres de l'art ancien. La chorale d'Elvange accompagna son pasteur à Metz, et ce fut une belle séance de démonstration pratique que le concert spirituel et le beau salut que M. l'abbé Weyland et ses paroissiens donnèrent dans l'église Saint-Martin pendant le Congrès.

A diverses séances, nous entendîmes aussi d'autres chorales, de

1. Voir n° de juin 1922, p. 162.

paroisses urbaines ou rurales, les unes, formées de quelques fillettes, comme celle de la petite église de Saulny, dirigées par M. l'abbé Frankum, mais chantant avec sûreté aussi bien du chant grégorien que des motets à deux voix ; comme celle de Clouange, qui donna aussi une démonstration pratique ; comme celle de Sainte-Ségolène de Metz (hommes et garçons).

Mais la culture musicale et celle de la voix furent plus particulièrement réunies dans les exécutions présentées par les dames et jeunes filles de la Schola du *Noël* et la Schola Saint-Grégoire, de Metz, fondées et dirigées d'ailleurs par M. l'abbé Villier, et la Schola de Nancy, dirigée par M. Raffat de Bailhac. Les premières se firent entendre en particulier dans la grande audition du mardi soir, seules, où elles chantèrent de façon exquise, entre autres pièces, le *Sancta Maria* de d'Indy (sans accompagnement), l'*O gloriosa* de la Tombelle, etc., ou réunies au chœur de la cathédrale ; la dernière participa à une séance de travail sur les scholas féminines, et le nom de son dévoué directeur est un gage de la méthode, du soin, du « fini » artistiques avec lesquels exécutent chant grégorien, cantiques, motets, les chanteuses conduites par notre ami M. Raffat de Bailhac.

*
* *

Les séances d'étude, présidées par les divers prélats, et entre lesquelles se répartissaient les groupes congressistes, semblent avoir fourni un bon travail et ont, en tout cas, donné lieu à d'intéressants échanges de vues. Dans chacune d'elles un ou plusieurs rapports ou plans d'étude étaient présentés par des rapporteurs désignés d'avance, et donnaient lieu à la discussion fructueuse ; les vœux ainsi rassemblés étaient réunis et furent résumés à la séance de clôture.

Voici la liste de ces diverses sessions, avec les sujets traités :

Réunion pour MM. les Eclésiastiques : « La Liturgie et la Prière », par le R^{me} P. Dom Alardo ; « Le Prêtre et le chant paroissial », par le R. P. Dom L. David. — Réunion pour les Scholas féminines : « L'influence féminine dans la réforme de la musique d'Eglise », par M. Gastoué. — Réunion pour les maîtres de chapelle : « Le Maître de Chapelle », par M. l'abbé Collart. — Réunion pour les organistes : « L'organiste liturgique », par M. Marchal ; « L'accompagnement du chant grégorien », par le R. P. Dom Parisot ; « La question professionnelle des organistes », par M. O. Schies. — Réunion de langue allemande : « Gesang und Liturgie » (chant et liturgie), par Dom Schons ; « Palestrinas Schaffen, ein Höhepunktecht Kirchlicher Kunst » (L'œuvre de Palestrina, sommet de l'art d'église), par M. le Dr Heckmes. — Autres réunions de travail : « Des garçons, s. v. p., pour avoir des chantres et exécuter la polyphonie », par M. l'abbé Méfray ; « La musique sacrée dans les séminaires et collèges ecclésiastiques », par M. le chanoine Bargilliat (malheureusement, ces deux rapporteurs, tous deux malades, ne purent assister au Congrès, mais connaissance fut donnée de leurs travaux). — « Turnverein und Kirchenchor » (Sociétés de gymnastique et chœurs d'église), par M. Dussourd ; « Die Krisis der Knabenchöre » (La crise des chœurs d'enfants), par M. le chanoine Victori. — « L'utilisation catéchistique du Kyriale », par M. le chanoine Evrard ; « Sports et fanfares, chant et liturgie », par M. l'abbé Prieur. — « Was ist Kirchenmusik » (Ce qu'est la musique d'église), par M. l'abbé Schmidlin ; « Wie Konnen wir die Jügend

zur grösseren Anteilnahme an die Liturgie erziehen ? » (Comment enseignons-nous la jeunesse à trouver sa plus grande formation dans la Liturgie ?), par M. l'abbé Mack.

Tous ces rapports et conférences furent étudiés et discutés dans les réunions séparées que je mentionne. Il y eut même une réunion spéciale pour... les enfants de chœur, réunion de... projections et vues cinématographiques.

Une note philologique et grammaticale fut donnée, dans l'une des séances plénières, sur l'initiative du vénéré évêque de Saint-Dié Mgr Foucault : « Parlant en français, doit-on dire au pluriel, en mélangeant le vocable latin, des *scholæ* ? Ne serait-il pas plus logique et conforme au génie de notre langue, puisque *schola* est désormais entré dans l'usage courant, de dire : des *scholas* ? On ne dit point en effet « un pensum, des pensa », « mais *des pensums* » ; on dit aussi bien, avec des termes italiens, « des sopranos ». Une intéressante discussion s'ensuivit, et l'assemblée générale conclut en effet dans ce dernier sens : les congressistes votèrent pour le pluriel *scholas*.

Rattachons à ces séances la grande conférence donnée le mardi soir, parce que, si elle ne prêtait pas à discussion, elle était cependant l'un des nœuds du Congrès, les organisateurs l'ayant spécialement désignée pour la présentation, par la parole et par l'exécution, des diverses variétés de l'œuvre religieuse moderne éclose en France depuis le mouvement de réforme actuel. Sur la demande expresse du Bureau Central de l'Œuvre de Saint-Chrodegang, ce fut donc pour le conférencier l'occasion de dire où en était, il y a trente ans, la musique religieuse chez nous, — ce qu'elle est encore en bien des églises, — comment naquit et se propagea le mouvement, avec Perruchot, Bordes, Guilmant, d'Indy : ce fut donc, en somme, une glorification de la *Schola* de Paris, qui fut le grand centre de la restauration de la musique sacrée en France. L'audition, soigneusement préparée, fut donnée par les chœurs de la cathédrale, les scholas du *Noël* et de Saint-Grégoire, et, jusqu'au bout, montra, malgré l'ampleur que les organisateurs avaient entendu donner au programme, les qualités magistrales que ces chœurs avaient déjà données par ailleurs.

*
* *

Mais ce Congrès n'était pas seulement « de musique sacrée » : on se souvient que l'A. F. S. C. l'avait voulu « liturgique ». Aussi, aux rapporteurs et conférenciers des questions musicales et techniques, faut-il ici joindre, en les mettant sur le plan qui convient à la dignité de leur sujet, les prédicateurs qui prononcèrent, à la cathédrale, les homélies liturgiques. Le R. P. Dargent, de la Société de Jésus, et son confrère le R. P. Lejosne, donnèrent, le mardi aux Complies, le mercredi à la grand'messe, de remarquables exposés de ce qu'est un office, de ce qu'il doit être, et comment, pris détail par détail, les textes de l'office du jour constituaient un véritable catéchisme vivant et une ascèse spirituelle pour entraîner les âmes jusqu'aux sommets de l'amour divin

Le mardi, à la grand'messe, M. l'abbé Bayart avait donné l'homélie, conçue sur le même plan d'édification et d'élévation, et rappela le mot de Bossuet, — prononcé peut-être à la même place lorsqu'il était archidiacre de Metz, — « que celui qui ne connaîtrait que les textes liturgiques des quatre grandes fêtes de l'année, en saurait assez de toute la religion. »

Et, comme l'esprit liturgique et de piété devait dominer le Congrès, les assistants entendirent avec surprise, après l'homélie des Messes Pontificales, la belle voix du diacre d'office, M. Adam, secrétaire de l'évêché, à la diction parfaite, entonner et chanter le *Confiteor*, suivant la prescription du Pontifical, pour préparer la proclamation des indulgences qui furent accordées aux congressistes avec l'absolution d'usage, par les Archevêques officiants, avant le chant du *Credo*.

Relatons enfin que, par les soins du très distingué et sympathique M. Roger Clément, archiviste et conservateur de la Bibliothèque de la ville, une exposition spéciale avait été faite des manuscrits anciens les plus précieux et les plus intéressants conservés à Metz. Des antiphonaires et tropaires remarquables, du xe au xve siècle, étaient classés dans un ordre logique et mis à la disposition des congressistes, permettant de suivre le processus complet de la belle notation messine, sur le lieu même de ses origines. D'admirables sacramentaires, évangéliaires, pontificaux ou bréviaires présentaient l'art de la calligraphie et de miniatures superbes, soit de pure décoration comme ceux du xe, soit historiées et avec personnages, aux xiiie et xive siècles. D'autres manuscrits de valeur se rattachaient à l'histoire de Metz elle-même.

Ce fut là une merveilleuse leçon de choses donnée par les soins de M. R. Clément, à qui les congressistes doivent de ce chef un remerciement infini [1].

*
* *

Ce Congrès fut donc bien une série de réunions de travail, et de réunions d'art religieux. Ce que fut le travail accompli, nous venons de l'esquisser ; ce qu'a été le programme artistique, il est bon de le relever, sinon dans le détail de chaque audition, du moins en une liste d'ensemble par auteur, puisqu'aussi bien, à part quelques pièces, on n'interpréta, comme musique polyphonique et d'orgue, et cantiques, que des productions françaises contemporaines.

Mettons donc à part les quelques pièces dont je parle, motets, parties de messes et faux-bourdons de Palestrina, de Victoria, Viadana, Zachariis, etc. ; le cantique *Vers toi, divin Père*, sur la mélodie de Haendel bien connue, et le *Louez le Dieu puissant*, chanté à la fois par l'assistance entière à l'unisson, et par les chœurs à quatre voix sur la puissante harmonie de J.-S. Bach, à la clôture du Congrès. Joignons-y la pièce de Lucien Mawet, l'excellent organiste de Liége, sur les thèmes du

1. C'est d'ailleurs M. R. Clément qui était l'auteur du plan et du guide historique et archéologique de Metz formant le revers et l'intérieur de l'artistique Carte de Congressiste, innovation heureuse dont pourront profiter les congrès futurs.

Sanctus de la messe *Cum jubilo*. En dehors de ces pièces, — et bien entendu, du chant grégorien des Messes et des Heures intégralement exécuté, — il y eut quelques autres pièces liturgiques dont furent *farcies* différentes réunions religieuses ou de travail du Congrès : *Veni Creator*; *Adoro te* ; *Inviolata* ; *Tantum ergo* ; par l'ensemble des congressistes ; — *Dignus est*, le chant traditionnel lorrain pour l'exposition du T. S. Sacrement ; *Tubas cum citharis*, adapté par Dom Pothier et harmonisé par Guilmant ; le *Jubilate* du II[e] dimanche après l'Épiphanie ; les acclamations du *Christus vincit* (telles qu'elles viennent de faire leur entrée à Saint-Pierre de Rome) ; chantées par les séminaires et la maîtrise.

Enfin, on entendit, à ces divers offices et auditions (et j'en oublie peut-être quelqu'une), les œuvres suivantes d'auteurs modernes, — presque tous, remarquons-le, appartenant au mouvement créé par la *Schola* de Paris, ou aux promoteurs de ce mouvement :

A. Alain : Entrée (orgue).

Paul Berthier : communion sur l'*Agnus Dei* (messe des Anges).

Boellmann : Menuet Gothique ; Sortie (Heures mystiques).

Bordes : *Sur l'autel à mes yeux* ; *O Vierge Marie* (cantiques populaires) ; *Rappelez-moi, Seigneur* (« Nunc dimittis ») ; *Verbum caro* (4 v. ég.).

Chanoine C. Boyer : *Sancte Chrodegange* (4 v. ég.) ; *Cantate Domino* (4 v. m.) ; *Panis angelicus* (*id.*) ; *Ouvrages du Très-Haut* (cant. à l'unisson) ; *Salut à toi* (unisson et 4 v. m.).

Abbé L. Boyer : *Je suis chrétien* (cant. pop.)

P. de Bréville : Suite Brève (orgue).

Abbé Brun : *O Vierge très belle*; *Kyrie* sur le même thème; *Mon Dieu, je ne suis pas digne.*

Abbé Dagand : Cantate à sainte Cécile.

Th. Dubois : Marche triomphale (orgue); *Laudate* (à 4 v. m.) dans l'esprit du *Motu proprio*.

A. Gastoué : *Inviolata* (4 v. m.) alterné avec le chant liturgique par la foule ; *Missa Paschalis* (4 et 5 v. m.) ; *Victime de la perfidie*; *Cieux, répandez votre rosée* cant. pop.).

Gounod : *Chritus regnat* (4 v. m.).

Al. Guilmant : Entrée et Offertoire pour la Pentecôte (sur les thèmes liturgiques).

Guy Ropartz : Interlude (orgue).

V. d'Indy : *Sancta Maria* (2 v. ég.).

De La Tombelle : Fugue-choral ; sortie sur l'*Ite Missa est* solennel. — *O gloriosa* (2 v. ég.); *Ave verum* (3 v. m.) ; *Mon Sauveur, je ne suis pas digne*; *Enfants de Sion* (grand chœur à 4 v. m.).

De Lioncourt : Cantique pour la Pentecôte.

Mgr Perruchot : *Veni Creator* (4 v. m.) ; *Adoro te* (fut chanté à 2 v. ég. et à 4 v. m. alterné avec le chant liturgique par la foule); *O salutaris* et *Tantum ergo* (du « Petit Salut », à 4 v. m.) ; *Ave Maria* (2 v. ég.) ; *Tantum ergo* (3 v. m.) ; *Panis angelicus* (2 et 4 v.).

D. de Séverac : Méditation (de la « Suite Scholastique » pour orgue).

René Vierne : Entrée (orgue).

*
* *

Le résumé technique et religieux du Congrès tient dans le compte rendu de la dernière séance et du salut final que nous empruntons à *La Croix* du 16 juin :

« Dans la dernière séance, qui s'est tenue dans l'après-midi à l'hôtel des Mines et fut présidée par S. G. Mgr Humbrecht, M. l'abbé Bayart et M. le chanoine Victori, de Strasbourg, représentants pour la région de l'Est de l'A. F. Sainte-Cécile, ont résumé les discussions précédentes et ont présenté des vœux que les congressistes ont acclamés, en particulier qu'un *minimum* de deux heures par semaine soit affecté dans les Séminaires à l'enseignement du chant grégorien et de la musique d'église.

« Le Congrès s'est terminé par un salut solennel à 8 heures du soir à la cathédrale, présidé par S. G. Mgr Ginisty, évêque de Verdun. S. G. Mgr l'évêque de Metz a prononcé le discours de clôture et a fait ressortir les résultats pratiques qu'il attendait de ces belles journées, augmentation de la vie liturgique, et par cela même de la vie chrétienne chez tous ceux qui, en participant de plus près aux cérémonies et à la vie de l'Église, se rapprochent de Dieu, qui en est à la fois la source et le but. »

Et nous répéterons ces paroles qui terminaient l'une des conférences prononcées en ces beaux jours, devant les représentants de la *Caecilia* d'Alsace venus se joindre à leurs confrères lorrains de Saint-Chrodegang, et rappelant les splendeurs du Congrès général de Strasbourg tenu l'an dernier : « Chers amis de Metz, qui accueillez à nouveau aujourd'hui ces assises solennelles de la Sainte-Cécile de France, vous avez bien mérité de l'art religieux et de notre patrie. »

A. Gastoué.





Le Chant grégorien à Rome,

L'Ascension et la Pentecôte à Saint-Pierre.

Les solennités pontificales de l'Ascension et de la Pentecôte ont donné lieu, à Rome, à un véritable triomphe pour le chant grégorien consécration la plus éclatante de ce que Pie X avait promulgué, et dont il avait donné le modèle pour les fêtes du treizième centenaire de saint Grégoire le Grand en 1904, non sans susciter alors beaucoup de méfiances, à Rome et ailleurs.

Aujourd'hui, la cause est entendue et la preuve est faite. Sa Sainteté Pie XI a voulu que la messe pontificale qu'il a célébrée à Saint-Pierre pour le Congrès Eucharistique, le jour de l'Ascension, et celle de la Pentecôte, à l'occasion du troisième centenaire de l'Institution de la Propagande, fussent des fêtes de chant grégorien. Un éminent personnage romain nous écrit à ce sujet :

L'exécution de cette grand'messe pontificale papale fut vraiment réussie, grandiose, solennelle et émouvante. Tous les Cardinaux, les centaines d'Évêques et de Prélats et les milliers d'assistants venus de toute l'Europe sont revenus enthousiasmés ; et, m'a-t-on dit, beaucoup pleuraient de l'impression produite. Ce fut donc non seulement une solennelle affirmation, mais le triomphe du chant grégorien. *Le Pape en a été satisfait au delà de toute mesure, et il n'espérait pas un si grand succès.*

La préparation en avait d'ailleurs été soigneusement faite : des répétitions partielles avaient été données dans les divers séminaires, instituts et couvents de Rome, sous la direction du Révérendissisme Abbé Dom P. Ferretti, qui dirigea l'exécution avec une réelle *maestria*, et obtint un ensemble parfait. Environ mille chanteurs formaient le chœur de la foule, deux cents d'entre eux réunissant les meilleurs éléments de chaque schola, et, le jour de la Pentecôte, s'enrichissant en outre d'une centaine d'enfants.

Pour la commodité des exécutants et des prélats qui assistaient à l'office, la Typographie Vaticane avait publié, pour chacune de ces fêtes, un fascicule unique, renfermant, en une trentaine de pages, tous les chants à exécuter.

Or, un intérêt très grand s'attache au choix et à l'ordre des chants

ainsi mis à l'honneur ce jour-là. C'est que, voulant un grand office pontifical entièrement et purement en chant liturgique, le Souverain Pontife a entendu que tous les vides qui se produiraient dans l'ordre de la cérémonie fussent comblés par d'autres chants que le propre de la fête et l'ordinaire. De plus, avec la grandeur du chœur de Saint-Pierre de Rome, la longueur du trajet qui en résulte pour les officiants, ou l'importance des évolutions à l'obédience, le baiser de paix, la communion, etc., il se trouvait que les chants de l'introït, de l'offertoire, de la communion, tels qu'on les dit habituellement, étaient trop courts. Aussi, Pie XI *a rétabli pour cette circonstance les antiques rubriques* qui prescrivent *des versets* à ces trois antiennes. Ainsi, l'introït et la communion ont-ils comporté plusieurs versets de psaumes, avec, chaque fois, la reprise de la seconde partie de l'antienne ou de l'*alleluia* final ; et, pour les offertoires, le R. P. Dom Ferretti a été chargé de rééditer les anciens et magnifiques versets qui les accompagnaient, et dont l'exécution a produit une impression profonde.

Enfin, pour les autres pièces dont a été « farcie » la célébration, un choix avait été fait de pièces antiques des *liturgies ambrosienne, gallicane* et *monastique*, formant un ensemble attachant et admirable de tous points.

Voici l'ordre suivi dans ces deux fêtes : A l'entrée du Souverain Pontife, le répons du VIIe ton *Tu es Petrus* des nocturnes. Pendant l'obédience, le ps. 23 à deux chœurs, avec reprises alternées des alléluias à chaque verset, sur le ton solennel publié par Dom Pothier dans les *Variæ Preces* de Solesmes pour l'Ascension. L'office de Tierce intégral, puis une grande antienne du *Processionale monasticum* après *Benedicamus*. L'introït avec tous ses anciens versets et ses reprises, comportant les trois alléluias après chacun des versets, et la reprise de l'antienne après la doxologie. L'ordinaire était la *Missa Paschalis*, n° I de l'Ordinaire Vatican, avec le *Credo III*. A l'offertoire, les anciens versets ornés, comme nous l'avons dit précédemment ; de ces chants, le seul verset fameux *Omnes gentes* pour l'Ascension avait autrefois été publié par Dom Pothier [1] : les autres étaient restés inédits. Après ces versets, la reprise était *alleluia* à l'offertoire de l'Ascension, et la phrase *Tibi offerent* à celui de la Pentecôte.

Le *Sanctus-Benedictus*, sur l'autorisation spéciale du Pape, et, étant donné qu'il s'agissait non plus d'une simple grand'messe, ni même pontificale, mais papale, avec des évolutions plus importantes et assez longues, fut CHANTÉ INTÉGRALEMENT AVANT la Consécration, et le Souverain Pontife, fidèle observateur des règles autorisées, ne pratiqua l'Elévation qu'une fois le chant du chœur terminé. Pendant la consécration, suivant la rubrique, les trompettes « d'argent » se firent entendre.

Après l'Élévation, le « transitorium » ambrosien *Odor Christi*, emprunté aux livres milanais.

1. Dans un article de la *Revue du Chant grégorien*.

Après l'*Agnus Dei,* une sorte de cantique spécialement adapté pour la circonstance, sous le titre de : *Alleluia triomphale eucharisticum*, formé de cinq versets de l'évangile selon saint Jean, sur la mélodie des antiques antiennes pascales *Alleluia Lapis revolutus est,* si fraîches et si puissantes à la fois et qui, déjà, obtient grand succès dans les communautés religieuses de Rome. Puis l'admirable invitation à la communion extraite des anciennes liturgies gallicanes, le célèbre *Veníte pópuli*, encore usité dans le diocèse de Lyon, mais revisé soigneusement d'après un ensemble de manuscrits plus anciens, et qui produisit grand effet [1]. Cette antienne fut suivie d'un autre *transitorium* ambrosien, le bel *Accedite et edite* [2], et, enfin, la communion grégorienne du jour, chantée, comme l'introït, avec un certain nombre de versets, cinq à la Pentecôte, sept à l'Ascension, chacun avec la reprise de l'antienne.

Ce n'était pas tout. La Bénédiction Pontificale étant donnée, le Pape retourna à son trône et le cortège se reforma au chant des acclamations carolingiennes *Christus vincit,* qui firent ainsi leur entrée à Saint-Pierre de Rome, y compris le *Tempora bona veniant* [3] (sauf, bien entendu, l'acclamation à l'armée et au peuple français, dont ce n'était pas la place). Enfin, pour conclure, le cantique *Magnificat*, du VIIe ton solennel, chanté par les chantres, et auxquels la foule répondait à chaque verset par la délicieuse et populaire antienne *Cantáte Dómino*, qui se trouve aux offices de l'Avent.

Ainsi, Rome nous donne-t-elle à la fois un admirable exemple pratique, en même temps qu'un encouragement, et la reconnaissance officielle des « tempéraments » justes que la liturgie générale comporte, en accordant aux coutumes et aux chants particuliers la place exacte qui leur convient. Aussi, la portée de ces grands offices pontificaux célébrés en 1922 à Saint-Pierre de Rome, par la volonté expresse de Pie XI, contient-elle un enseignement, qui dépassera de beaucoup les bornes d'un office unique, et donne une belle et noble leçon à l'univers catholique.

A. G.

1. Le *Veníte pópuli* se trouve : 1° dans le Propre de Lyon ; 2° dans les *Variæ Preces* ; 3° dans les « Petites Feuilles » de la *Revue du chant grégorien*.
2. Publié dans les autres « Petites Feuilles » du Bureau d'Edition de la Schola, avec les autres chants antiques du *Gustate.*
3. La version musicale choisie fut celle publiée par M. Gastoué dans l'*Ordinaire des Saluts,* et éditée dans une petite feuille à part.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Journées grégoriennes de Lourdes 23-25 août 1922.

Les Journées *Liturgiques et Grégoriennes* de Lourdes, qui en 1919 et 1920 eurent tant de succès et furent si utiles à la cause de la restauration du chant sacré, furent suspendues en 1921 pour faciliter la belle réussite du Congrès de Strasbourg.

Elles auront lieu cette année, comme de coutume, sous le protectorat de Sa Grandeur Mgr Schœpfer, évêque de Tarbes et de Lourdes, et avec l'appui de l'Association nationale de Sainte-Cécile, désormais bien constituée sous la présidence d'honneur de Son Éminence le Cardinal Dubois et la présidence effective de Mgr Perruchot.

Elles ne sont pas un Congrès de « manifestation » ni de discussions théoriques.

L'atmosphère de cordialité et de sérénité qui a contribué à rendre les réunions de 1919 et 1920 si agréables et si profitables est la résultante des points de vue pratique et religieux auxquels se placent leurs directeurs : esprit de franche collaboration, dominant les questions d'école ; union de toutes les bonnes volontés dans la restauration de la belle et bonne prière chantée dans nos églises de France ; union facile « grâce aux principes généraux que le Saint-Siège lui-même a daigné nous donner dans la Préface de l'Édition Vaticane ».

Le Comité directeur comprend :

M. le chanoine Marty, président des Amis du grégorien ;

R. P. Dom L. David, prieur de S. Wandrille, directeur de la Revue du chant grégorien ;

M. l'abbé P. Bayart, secrétaire général de l'Association française de Sainte-Cécile.

Pour le logement, on pourra s'adresser à M. E. Faure, directeur du Bureau de placement de l'Œuvre Saint-Luc, 6, rue Saint-Pierre, à Lourdes.

Nous ne saurions qu'engager beaucoup de nos lecteurs à assister à ces belles réunions, au cours desquelles offices et séances d'étude seront complétés par des examens pour les diplômes de Scholiste et d'organiste-accompagnateur.

Cartes. — Donnant droit d'entrer aux séances et offices, ainsi qu'au concert spirituel : 3 fr. On peut se les procurer dès maintenant chez M. le chanoine Marty, à l'Évêché de Perpignan (Pyrénées-Orientales).

Les Scholas qui participeront en corps au Congrès auront des cartes spéciales, à prix réduit. — Pour le logement, elles auront intérêt à s'adresser à la Commission de logement de l'Œuvre Saint-Luc, 6, rue Saint-Pierre, à Lourdes.

Pau. — *A la mémoire de Charles Bordes.* — Parmi les diverses manifestations musicales que l'annonce de la souscription ouverte pour le monument à élever sur le tombeau de Ch. Bordes à Vouvray a suscitées, il faut mentionner le concert spirituel de Pau, organisé par la Schola Saint-Jacques et l'Association grégorienne du Sacré-Cœur, et qui leur fait le plus grand honneur. D'un journal local, nous détachons le compte rendu de cette belle audition.

« Le programme comportait, outre différentes œuvres de Charles Bordes, quelques motets polyphoniques du XVIe siècle et des pièces grégoriennes de caractère divers. Ce choix, dans sa variété, tendait à donner comme un raccourci de l'activité du grand musicien religieux, sollicitée par toutes les formes de l'art dès qu'elles étaient sincères et belles.

« C'est ainsi que, dans la première partie, nous entendîmes parmi les œuvres de Bordes le *Regina caeli* extrait des quatre antiennes, le motet *Beata viscera* et, les surpassant tous, cet admirable *Fili quid fecisti nobis sic* ? sorte de tryptique sonore illustrant avec une sincérité toute primitive et des tonalités opalines du plus saisissant effet l'épisode de l'Enfant-Jésus retrouvé dans le Temple.

« Les motets *O magnum mysterium* de Vittoria et *Libera me* d'Anerio dûment mis au point par le talentueux directeur de la Schola Saint-Jacques, M. Ancibure, rappelaient au souvenir de chacun l'apostolat de Charles Bordes dans la diffusion de cette polyphonie du XVIe siècle qui constitue à juste titre l'un des plus beaux ornements du patrimoine artistique de l'Église.

« Mlle Sarrat, présidente de l'A. G. S.-C, dirigea avec autorité les pièces grégoriennes intercalées au programme : les tropes *Firmator sancte* de si noble allure, le rythme gracieusement populaire *Omnis mundus jucundetur* et les différentes pièces du Salut.

« M. l'abbé Bordachar qui avait bien voulu accepter de prononcer l'éloge de Charles Bordes s'acquitta de sa tâche en prêtre, en musicien et en lettré. Parée de toutes les séductions d'une écriture raffinée et d'une diction expressive dont on peut dire qu'elles étaient bien celles qui convenaient à l'exaltation de ce serviteur de la Beauté que fut Charles Bordes, la causerie de M. l'abbé Bordachar fut aussi un enseignement. Apôtre désintéressé de l'art religieux, et par là même de l'Église, Charles Bordes nous fut montré, passant dans la vie, tel un aède semeur d'enthousiasme, animant de son esprit les meilleurs de ses disciples comme les innombrables scholas auxquelles il donna naissance. Puissent tous les artistes, dignes de ce nom, s'inspirer d'un idéal aussi haut que celui de leur « patron » Charles Bordes ; créateurs et interprètes y puiseront le meilleur de leur génie puisqu'il est incontestable que l'art religieux ne peut être que l'expression d'une noble vie.

« La cérémonie du 19 fut clôturée aux accents triomphaux de l'*Exsultate Deo* de Palestrina. Sur le texte du Roi-Prophète qui appelle à son aide pour louer le Seigneur les divers instruments hébraïques aux noms harmonieux, Palestrina a écrit une admirable musique, véritable ono-

matopée de sons qui nous paraît bien exprimer le sens chrétien de ce grand mot ; la Joie. »

Offices grégoriens solennels. — Le mouvement est maintenant lancé : depuis le temps où les « Assises » que Bordes tenait en divers coins de la France, et surtout depuis que Pie X donna l'exemple en 1904 pour le treizième centenaire de saint Grégoire-le-Grand, on ne craint plus de constituer, avec le pur chant grégorien, l'unique soutien d'offices solennels, et cela avec le plus grand succès.

En mai et juin, outre les grandes messes papales de Rome et les offices pontificaux du Congrès de Metz, mentionnons les *Journées grégoriennes* d'Auch (18-19 mai) qui réunirent une assistance nombreuse et fervente, et furent comme un Congrès diocésain de chant liturgique, excellemment dirigé par le R. P. Dom L. David, qui tenait à la fois le rôle de conférencier et celui de chef de chœur. Ce fut un succès considérable, nous écrit-on, et jamais Auch n'a rien connu de semblable

Pour les Rogations, ce fut, à Paris, l'appel lancé par le zélé et érudit Mgr Battiffol, président des *Amis de l'Art liturgique*, qui avait convoqué à l'église Saint-Séverin tous les « amis » inscrits ou non aux rôles de la Société. Le cours grégorien de Mme Jumel et les chanteuses de Mlle Al. Lefèvre assuraient l'exécution du Propre de la Messe, célébrée par un Prélat mitré, tandis que toute l'assistance s'unissait aux chants communs, ainsi qu'aux litanies de la procession, dans ce cloître délicieux de Saint-Séverin. Une petite critique : n'a-t-on pas, en cette messe, donné à l'orgue une importance qu'il n'eût pas dû avoir ?

Le 11 juin, en l'admirable basilique de Saint-Denys, le zélé archiprêtre, M. l'abbé de La Roquetaillade, avait voulu faire du huitième centenaire de Suger une fête bénédictine. Tandis qu'un superbe éloge du grand Abbé de Saint-Denys était prononcé par S. G. Mgr Baudrillart, l'office pontifical fut célébré par le R. P. Dom Pierdait, abbé coadjuteur de Saint-Wandrille, assisté de plusieurs de ses moines. Un groupement imposant de scholas parisiennes libres, réunies pour la circonstance et excellemment formé par Dom David, interpréta les mélodies grégoriennes des petites heures, de la grand'messe et des vêpres de la Sainte-Trinité, et chanta un salut également inspiré du même sentiment. Ce fut, là encore, un succès complet, et les rédacteurs des journaux quotidiens furent unanimes à constater la parfaite adaptation du chant et des cérémonies, causant une impression profonde à l'assistance choisie qui remplissait la basilique. Le grand orgue fut merveilleusement tenu par M. Libert, l'éminent organiste de Saint-Denys, qui donna des improvisations, des pièces anciennes et modernes, en rapport avec les chants exécutés.

Une partie de ce même groupement accepta, séance tenante, d'aller la même semaine à Compiègne, sur la demande de M. l'Archiprêtre de Saint-Jacques. C'était à l'occasion du Congrès Eucharistique diocésain, où d'ailleurs prenaient part plusieurs évêques et abbés mitrés. Là encore, l'office pontifical fut intégralement chanté en grégorien,

sous la magistrale direction de Dom David. Ce jour-là, c'était l'office du Très Saint Sacrement.

De toutes parts, c'est donc, de plus en plus, le triomphe du chant grégorien, et la justification pratique de l'Édition Vaticane.

Diocèse de VANNES. — Dans le même ordre d'idées, le diocèse de Vannes où, depuis longtemps, M. l'Abbé Pirio, maître de chapelle de la cathédrale, mène le bon combat, a eu aussi deux manifestations extrêmement intéressantes.

La première est la *Journée grégorienne* de PLOERMEL, conçue comme une sorte de tournoi où quatorze chorales paroissiales se mesurèrent, groupées pour la messe et les vêpres, sous la direction éclairée de M. l'Abbé Pirio, alternant avec la chorale du petit séminaire, conduite par M. l'Abbé Drouet. A la fin de l'après-midi, une séance intéressante permettait de juger de la science pratique grégorienne et musicale des diverses scholas, de ville ou de campagne, qui s'y firent entendre, soit à voix égales, tantôt de jeunes garçons, tantôt de fillettes, soit à voix mixtes.

Cette journée fut suivie de celles des Maîtrises, à LORIENT, conçue sur le même plan, très intéressant, et digne de servir de modèle à beaucoup de diocèses. Il y a là une émulation entretenue et une vie assurée à travers toutes les scholas qui participent à de tels concours, en même temps qu'une leçon pratique et excellente pour les auditeurs, offrant de judicieux points de comparaison.

La Bretagne offre donc un bel exemple et tend à rejoindre, dans un même élan grégorien et musical, la Lorraine et l'Alsace.

PARIS ; *Église Notre-Dame du Rosaire*. — Comme tous les ans, les *Grandes Auditions Populaires* d'orgue et de musique sacrée ont eu, en mai, le plus grand et le plus légitime succès. Les programmes, marqués au coin du goût le plus sûr, soit dans la partie de concert spirituel, soit dans les saluts, font honneur à M. Tremblay, qui les organise, et permettent de passer en revue les chefs-d'œuvre de la *vraie* musique religieuse et d'église, des plus anciens aux plus modernes. La Schola paroissiale a donné toute une série de pièces *a cappella* du XVIe, et des œuvres plus modernes avec orgue, tandis qu'un rare choix d'organistes et de chanteurs mettaient en lumière les autres chefs-d'œuvre exécutés. MM. Ad. Marty, Georges Jacob et M. Sergent, Mlle Nadia Boulanger, faisaient valoir à l'orgue Bach ou Buxtehude, Franck ou Saint-Saëns, Guilmant ou les auteurs eux-mêmes ; M. et Mme Tremblay, M. Alb. Gébelin, M. Paul Pisson, M. Gabriel Paulet interprétaient les airs de concert spirituel, les trios ou les quatuors.

PARIS. — La Maîtrise de Saint-François-Xavier, sous l'habile direction de M. Giuglaris, reprend la suite de ses succès d'antan. Pour la grand'messe de la Fête-Dieu, le dimanche 18 juin, la Maîtrise, en plus du Propre grégorien, donna la plus grande partie de la Messe « du Pape Marcel » : *Kyrie*, *Gloria*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus* I et II, le *Lauda*

Sion de Mendelssohn ; avant la messe, le chœur initial de la cantate de Bach, *J'avais de l'ombre plein le cœur*, à la fin, le choral de la cantate *Wachet auf*, et, en sortie, le chœur final de la *Cène des Apôtres*, de R. Wagner.

Voilà un programme imposant et remarquable, qui en dit long sur les efforts du Maître de chapelle et la valeur des exécutants.

Chalons-sur-Marne. — La Schola de la cathédrale, avec le concours d'artistes chalonnais, a donné, pour la Pentecôte, la Messe de Saint-Jean Baptiste, de M. F. de La Tombelle, déjà fort appréciée lors de l'audition qui en fut faite à Pâques. Le *Credo* fut celui de Du Mont, avec les alternances polyphoniques à quatre voix, écrites par le sympathique maître de chapelle, M. l'abbé E. Collard, dont les chœurs exécutèrent aussi l'offertoire *Confirma hoc*. Parmi les autres pièces chantées à cette occasion, citons le *Veni creator* de Hamm, à quatre voix, et le majestueux *Christus regnat* de Gounod, qui décèle la manière nouvelle que le maître cherchait dans la dernière partie de sa carrière.

Amiens. — La *Société des Antiquaires de Picardie* vient de donner à la Cathédrale, le 30 juin, sous la direction de M. le Chanoine Cocrelle, avec le gracieux concours d'Artistes amateurs (80 exécutants), une intéressante « Audition de musique sacrée des anciens Maîtres de Musique de la Cathédrale d'Amiens et autres Artistes picards » ; le fort beau programme de cette assemblée comportait entre autres un *répons* de l'office propre de saint Firmin (vers 1306); un motet de Pierre de la Croix, le célèbre compositeur du même temps, *Crucifixus* de la messe *Alma Redemptoris mater* de Jean Mouton ; *Agnus Dei* de la messe *Benedicta es* de Philippe de Mons ; *Sanctus* de la messe *Ave maris stella* de Bournonville; deux quatrains d'Aux Cousteaux; *Benedictus* de la messe *Nigra sum* de Jean Cathalas ; *Surge, Debora*, air et chœur de l'oratorio *Debora* de Le Sueur; *Ave verum* de Josquin des Prés; *Sit summa Patri* de Dominique Lender. On y avait joint de belles pièces d'orgue d'anciens maîtres français ayant eu des rapports avec Amiens ou la région : *Verset* de Titelouze ; *Prélude* de Clérambanet; grand jeu de Du Mage, et des pièces grégoriennes signalées par les anciens manuscrits de la cathédrale.

Un beau programme donnait les explications liturgiques, historiques et musicales, dues à M. Georges Durand, l'érudit archiviste, qui publia à la même occasion un beau volume sur l'histoire de la musique à la cathédrale d'Amiens, dont notre prochain numéro contiendra un compte rendu.

Le succès a été très grand : les pièces exécutées ont vivement intéressé le public de choix qui se pressait dans l'admirable église.





L'Ancienne Prose de l'Assomption

Pour cadrer avec les études faites en cette revue sur les séquences, et donner une pièce d'actualité, offrons aujourd'hui un exemple concret : une des plus vieilles proses autrefois usitées. On se rattachera ainsi aux articles déjà parus sur la question, et, si l'on anticipe quelque peu sur ceux qui suivront, nous supposons que les lecteurs de la *Tribune* connaissent suffisamment les lignes générales, au moins, du sujet, pour n'en pas être surpris.

Depuis que le bienheureux Notker, de Saint-Gall, fut incité à écrire des paroles, à l'imitation des moines neustriens, sous les vocalises des vieilles *sequentiæ*, nos pères adoptèrent avec enthousiasme le genre nouveau.

Il n'y eut fête qui n'eût sa « prose », ou texte littéraire, calqué d'abord sur les interminables vocalises que les musiciens du temps de Pépin ou de Charlemagne avaient ajoutées à certaines mélodies. On sait ce qu'étaient ces *sequelæ* de notes égrenées par les chanteurs : des phrases musicales au rythme libre, répétées tour à tour en écho par les deux chœurs liturgiques. Telle fut donc aussi la forme des paroles qu'on y adapta.

Ce n'étaient point des vers, c'était de la prose, *prosa*, mais de la prose dont les phrases devaient, deux à deux, se correspondre, au moins par le nombre des syllabes et par les césures : de la prose rythmée, en un mot. Quand l'auteur était habile, il allait jusqu'à rendre ces deux phrases, ces *clausules*, semblables quant à la place des accents; et c'est aussi une particularité de la poésie de l'Église grecque.

On voit donc que ces proses primitives étaient, au point de vue du rythme musical, tout ce qu'il y a de plus libre; il n'y a qu'à en chanter les phrases avec égalité, en marquant l'accent sans s'inquiéter de sa place dans la mélodie, en rendant longue la dernière note de chaque incise, et en observant le ralentissement voulu à la fin des phrases. (Bien entendu, cette explication ne vaut pas pour toute espèce de chant : n'oublions pas qu'il s'agit ici des proses.)

De cette origine des proses, il résulte une autre règle fort importante : puisque les mélodes occidentaux du neuvième siècle, moines de Jumièges ou de Saint-Gall, ont fait correspondre une syllabe à chaque son de la

vocalise, c'est que les neumes de deux, de trois, de quatre sons, représentent des mots de deux, de trois, de quatre syllabes, et, par conséquent, des rythmes simples de deux, trois, quatre temps; ces auteurs l'ont dit eux-mêmes : *à chaque mouvement de la cantilène doit répondre une syllabe.* Cette assertion authentique, corroborée par les textes formels des théoriciens, suffit à faire rejeter les fantaisies des mensuralistes modernes, nommées à juste titre par des savants d'outre-Rhin d'un mot bien allemand, mais bien juste : « des constructions aprioristiques ».

Nous donnons ci-dessous la prose que toutes ou presque toutes nos Églises de France ont chantée, à l'office de l'Assomption, depuis le dixième siècle jusqu'aux jours assez proches de nous où elles crurent pouvoir abandonner les anciennes traditions liturgiques. Elle représente excellemment le genre primitif de ces sortes de compositions. Ce n'est pas d'aujourd'hui que le texte en est donné, publié par les hymnologues du siècle dernier, et la musique aussi. Mais texte et musique publiés jusqu'ici n'ont point été donnés avec toute la critique désirable : ce que nous donnons aujourd'hui est rédigé d'après de bonnes sources, paroles et mélodie étant soigneusement revues l'une sur l'autre.

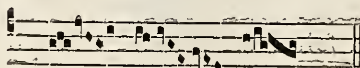
Peut-être sa longueur la fera-t-elle paraître un peu monotone : il suffirait alors, si on voulait l'exécuter, de faire la coupure des strophes du milieu 3, 4, 5, qui forment une sorte de hors-d'œuvre inutile. Nous n'ajoutons rien de plus pour son exécution; ce qui précède est suffisant, et c'est en la lisant et en la chantant qu'on pourra en apprécier toute l'exquise saveur [1].

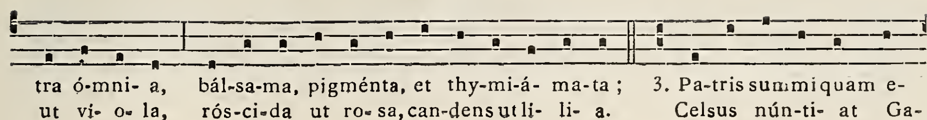


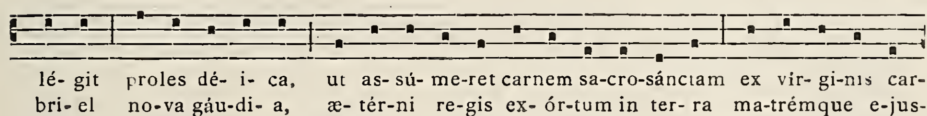
1. A re- a vir-ga primæ matris E-væ florens ro-sa procés-sit Ma-rí- a, 2. Fra-gréscit ul-
O- ri-tur ut lú- ci-fer inter astra æthé-re- a, perpúlchra ut lu-na. Purpú- re- a

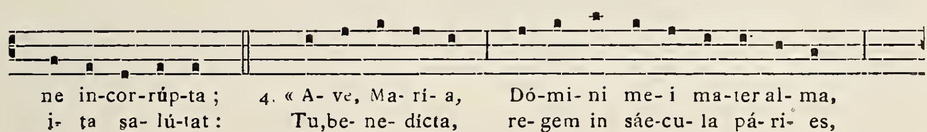
1. Pour donner une idée de son universalité, voici la liste, certainement incomplète, des principales Églises de France, — car c'est une prose française, — qui la chantaient, d'après les bibliographies et le dépouillement des manuscrits et des anciens missels imprimés, depuis le dixième jusqu'au dix-huitième siècle, huit cents ans! Diocèses et Églises de : Angers, Amiens, Arras, Avranches, Angoulême, Autun, Bayeux, Besançon, Bordeaux, Boulogne, Bourges, Cambrai, Châlons, Chalon, Chartres, Clermont, Dijon, Die, Évreux, Grenoble, Langres, Lisieux, Lyon, Mâcon, le Mans, Meaux, Metz, Nantes, Nîmes, Narbonne, Nevers, Noyon, Orléans, Paris, Poitiers, Rennes, Rouen, Saint-Brieuc, Séez, Soissons, Toulouse, Tours, Troyes; sans compter les grandes abbayes, comme Saint-Denis, Saint-Martial de Limoges, Cluny, Saint-Victor de Paris, et même des ordres religieux plus récents, tels que les Carmes et les Franciscains, etc.

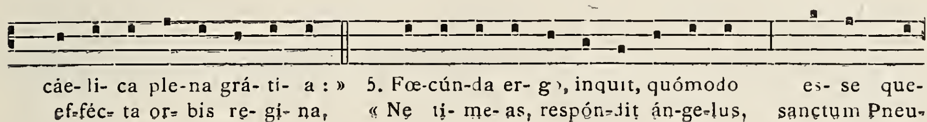
On peut supposer la mélodie écrite de la façon suivante, comme les mélodies des séquences le sont du reste dans les plus anciens manuscrits en neumes :

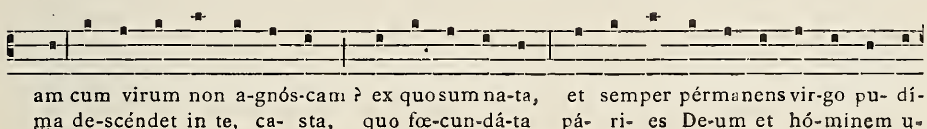


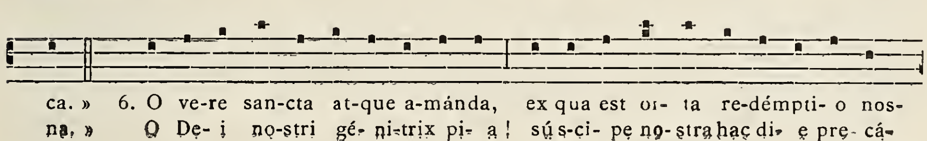


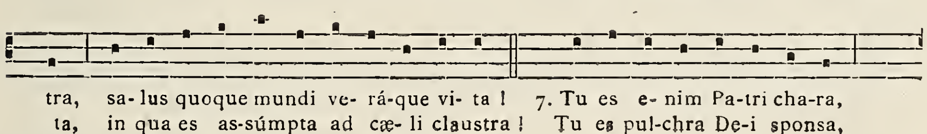


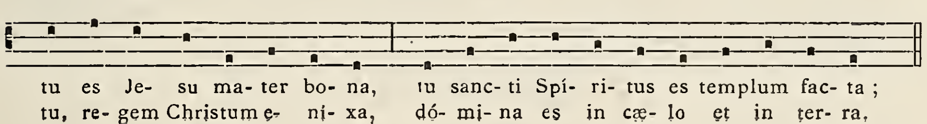


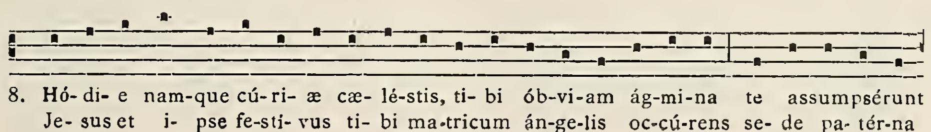


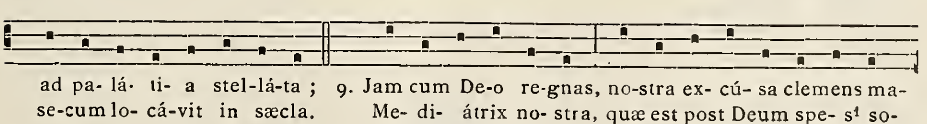




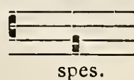


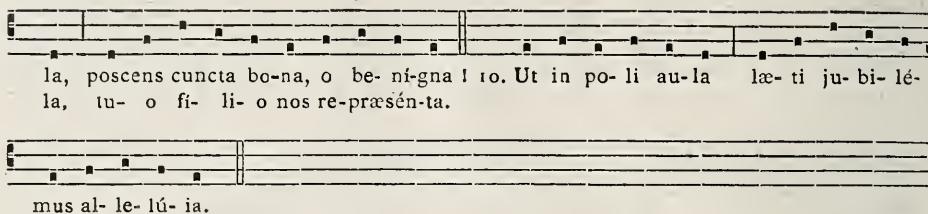






1. Chantez *spes* sur les deux notes de *clemens*, comme ceci :





Et voici un essai de traduction de ce joli texte :

1. De la tige coupable de notre première mère Ève une rose fleurissante s'élève, c'est Marie ; elle se lève comme l'étoile matinale entre les astres du ciel, plus pure que la lune.

2. Elle surpasse tout par son parfum : le baume, les essences odorantes et l'encens ; elle est pourprée comme la violette, rougissante comme la rose, blanche comme les lis.

3. Le divin Fils du Père suprême l'a choisie pour y prendre sa chair sacrosainte de la chair sans souillure d'une vierge ; le noble Gabriel annonce les nouvelles joies l'arrivée sur la terre du roi éternel, et salue ainsi sa mère :

4. « Salut, Marie, illustre mère de mon Seigneur, pleine de la grâce céleste ; c'est toi bénie, qui engendreras le roi pour l'éternité, devenue toi-même la reine du monde. »

5. « Mais comment, dit-elle, pourrai-je être féconde, puisque je ne connais point l'époux ? Car telle je suis née, telle je suis toujours restée, vierge pudique. » — Ne crains pas, répondit l'ange, l'Esprit Saint descendra en toi, ô chaste, et, fécondée par lui, tu engendreras un Dieu-homme. »

6. O vraiment sainte et digne d'être aimée, de qui est sortie notre rédemption, le salut du monde, et la véritable vie ! O pieuse mère de notre Dieu, reçois nos prières en ce jour où tu es montée aux palais du ciel !

7. Car tu es chérie du Père, tu es la bonne mère de Jésus, tu es devenue le temple du Saint-Esprit ; tu es l'épouse belle de Dieu, et, ayant engendré le Christ, tu es maîtresse dans le ciel et sur la terre.

8. Et aujourd'hui les armées de la cour céleste, te précédant, t'ont élevée aux palais étoilés ; et Jésus lui-même s'empressant, venant au-devant de toi, sa mère, avec ses anges, te place avec lui sur le trône paternel pour l'éternité.

9. Déjà tu règnes avec Dieu ; clémente, excuse nos malheurs ; demande tous les biens, ô si bonne ! Notre médiatrice, toi qui es après Dieu notre seule espérance, représente-nous près de ton Fils.

10. Afin qu'en la cour du ciel, joyeux, nous jubilions l'*alleluia*.

Ce dernier vers donne la clef de ce qui suit, et montre que l'*alleluia* final de la séquence n'était pas une simple mention, mais qu'il préparait la reprise du *jubilus*. Le dernier vers, achevé par les deux chœurs réunis, se terminait donc par la jubilation que comportait ce thème, la vocalise plus spécialement consacrée à la louange du Dieu ineffable : *jubilémus allelúia*.

L. T.





Documents inédits sur les Organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles

AVERTISSEMENT PRÉLIMINAIRE

Pour une raison que comprendra le lecteur le jour où paraîtra (s'il doit jamais être publié), le travail historique plus important[1] qui a motivé les investigations dans les Archives dont le résultat va lui être, partiellement, soumis, mes recherches biographiques ont porté plutôt sur le xviiie siècle, — et même sur sa dernière période, que sur le xviie. Mais comme les documents consultés m'ont révélé d'innombrables erreurs et lacunes dans les notices de Dictionnaires[2] relatives à nos organistes, la tentation de reviser plus complètement ces notices m'est venue. En remontant plus haut dans mes lectures, j'ai pu élucider certains faits mal connus concernant les artistes du xviiie siècle. Il reste à cet égard encore beaucoup à découvrir. Les quelques indications, qu'on trouvera ci-après, pourront servir de point de départ à des fouilles plus complètes. Du moins, ce que je publie a-t-il été contrôlé d'après les documents contemporains, imprimés ou manuscrits.

La plupart des pièces manuscrites invoquées comme références appartiennent aux fonds des Archives ou de la Bibliothèque nationale, ou à celles de l'Etat civil (Préfecture de la Seine). Quelques-unes proviennent des archives départementales ou communales de la Côte-d'Or, de la Somme, de la Seine-et-Marne et particulièrement des registres paroissiaux de Chaumes-en-Brie. Avec l'aide obligeante de M. Jacques Fabre, secrétaire de la Mairie, j'ai eu l'avantage de les consulter sur place, après M. André Pirro qui y a trouvé des éléments biographiques précieux pour ses recherches sur la famille des Couperin[3]. Cette petite ville a eu le privilège d'être le berceau de nombreux organistes parisiens, plus ou moins apparentés entre eux, les Forqueray, les Séjan, Luce et Pouteau.

G. S.

XVIIe SIÈCLE.

J.-B. de Bousset. Voir plus loin Drouard de Bousset (xviiie siècle, 1re période).

Buterne. Buterne tint l'orgue de la paroisse Saint-Paul de 1673 à 1726. Il avait 400 livres d'honoraires, comme son prédécesseur, Henry du

1. *L'Histoire de l'orgue du Panthéon*, publiée dans la *Tribune* de mars, en est un fragment.

2. Fétis par exemple, que son continuateur, Arthur Pougin, n'a point revisé à ce point de vue et qui s'était surtout documenté dans celui de Choron et Fayolle, édité en 1810-1818. En ce qui concerne la France, le savant Eitner recopie servilement Fétis. Quant aux dictionnaires plus récents de Grove et de Riemann, ils ignorent presque absolument l'école d'orgue française.

3. *Louis Couperin* (*Revue musicale* de novembre 1920) et *Louis Couperin à Paris* (n^o du 1er février 1921).

Mont [1], mort en 1684. En outre, il avait un logement dans la Cour des Prêtres, mais il ne l'occupait pas et on lui reprochait de le louer (délibération du 25 mars 1718) et de ne pas tenir la promesse qu'il avait souscrite d'enseigner l'orgue à deux enfants de chœur. Buterne demanda l'autorisation de sous-louer l'appartement ; en échange de cette concession, il s'engageait à enseigner l'orgue à deux enfants. Seulement cet engagement ne fut pas tenu. Le mécontentement des marguilliers dut être grand ; il semble avoir inspiré le refus qu'ils opposèrent à Buterne lorsqu'il leur proposa un s^r^ *de France* (?) comme survivancier [2]. La demande fut rejetée en ces termes assez durs : « Jusqu'au jour *où il sera pourvu à sa succession si, par la suite, il n'est jugé du bien de l'église d'y pourvoir plus tôt.* » Le même reproche fut renouvelé en 1723. On proposa de l'entendre en ses explications et de remettre la décision au jour de la délibération générale [3]. On sait qu'après un concours demeuré célèbre entre Daquin et Rameau, le conseil de fabrique fit choix de Daquin pour remplacer Buterne, le 28 avril 1727 [4].

Buterne avait aussi l'orgue de Saint-Étienne-du-Mont. D'après une lettre écrite par lui au Conseil de fabrique et lue dans la séance du 24 novembre 1726 [5], il y exerçait depuis 52 ans. Il y serait donc entré en 1674. Il alléguait sa « caducité » pour demander un survivancier, — qui fut *Ingrain* (voir ce nom, XVIIIe siècle, 1re période), — chargé déjà depuis trois ans de le suppléer et il dut mourir peu de mois après.

En outre Buterne était organiste de la Chapelle du Roi pour le 1er quartier. Il eut pour successeur, en 1702, Garnier, organiste de Saint-Louis-des-Invalides [6].

Œuvres. Voir le Catalogue de la musique ancienne à la bibliothèque nationale, par Écorcheville.

Chappelain (Antoine). Son nom paraît, comme celui d'un musicien chargé de tenir l'orgue des Saints-Innocents « aux heures, jours et fêtes accoutumés », à raison de 18 *escus sol* par an, dans un accord du 17 mai 1602, dont le texte est enregistré dans le répertoire des délibérations du Chapitre de 1601 à 1682 [7]. Le 1er octobre 1603, ses « gages, trop minimes », sont élevés à 60 livres par an [8].

Je n'ai point trouvé d'autres renseignements sur *Chappelain.*

Deslions ou De Lyons [9] (Charles). Organiste de Saint-Étienne-du-

1. Règlement du 11 mars 1711 dans le rég. des Délib. du conseil de fabrique LL 891. Henry du Mont figure encore, avec 400 l. d'honoraires en 1672, dans les dépenses de l'année 1672-73. Il avait en outre le logement, celui sans doute dont il sera question plus loin.

2. Délibération du 1er janvier 1721. Registre LL 892.

3. Délib. du 10 avril 1723. Il n'est plus question de ce grief par la suite. *Ibid.*

4. *Ibid.* Il est dit, dans le procès-verbal de ce jour, que le conseil a pris l'avis du sieur Lallouette, ancien maître de musique de N.-Dame et de Solio, maître des enfants de chœur de Saint-Paul.

5. Reg. des délibérations de la fabrique LL. 707.

6. *Mercure de France* d'octobre 1702.

7. Registre LL 758.

8. *Ibid.*

9. Telle est sa signature, apposée sur le registre de la fabrique de Saint-Etienne.

Mont, depuis une époque que je n'ai pas trouvée indiquée explicitement, mais qui doit être contemporaine de la livraison du magnifique orgue construit par le facteur Le Pescheux [1] achevé en 1636 et dont la splendide boiserie existe encore. Deslions avait une rémunération de 300 livres par an portée en septembre 1661 à 400, puis réduite de nouveau à 300 livres, en 1694, par un conseil de fabrique astreint à rechercher des économies. Toutefois, il restreignit les obligations de son organiste, mais il mit à sa charge la rétribution du souffleur et du facteur [2].

En 1659, Deslions avait été chargé par le chapitre Saint-Honoré de la visite de son orgue, refait et augmenté par le facteur Guy Joly [3].

Le 23 juin 1672, il demanda et obtint pour remplaçant et successeur éventuel, Girard *Jollain*, titulaire de l'orgue de la collégiale Saint-Benoît, rue Saint-Jacques. Or ce fut *Buterne* (voir ce nom, ci-dessus), qui prit sa succession en 1674 [4].

Les Gigault. Sur Nicolas *Gigault*, ses origines et sa famille, je ne puis que renvoyer le lecteur aux savantes et substantielles notices que lui a consacrées M. André Pirro, dans les *Archives des maîtres de l'orgue*, d'Alex. Guilmant et dans la *Revue musicale* de 1903.

Gigault (Nicolas). Né en 1624 ou 1625, Nicolas *Gigault* serait mort vers 1707. Ce qui est hors de doute, le registre des délibérations de la fabrique de Saint-Nicolas-des-Champs, consulté par M. Pirro comme par moi, l'atteste, c'est qu'en 1701, Nicolas fit admettre comme survivancier son fils Joachim [5] de qui je vais parler.

Gigault (Joachim). En note à la biographie de Nicolas *Gigault*, M. André Pirro a publié une courte notice sur son fils. Il affirme que Joachim né le 17 mai 1676, cessa ses fonctions à Saint-Nicolas en 1745. Je serais assez porté à croire qu'il les a remplies dix ou onze ans de plus. En effet, d'après le registre de Comptabilité de la fabrique de 1761 [6], aucune dépense, cette année-là, pas plus d'ailleurs qu'en 1760, n'est prévue, ni pour l'organiste, ni pour le facteur chargé d'entretenir l'orgue ; en revanche, elle alloue 400 livres de pension *à M. Gigault, ancien organiste*, conformément à une décision rendue *le 9 octobre 1756* [7]. D'autre part, à l'abbé Moulnory, « maître des enfants de chœur », en plus des sommes qui lui sont allouées pour leur instruction et leur entretien, la fabrique accorde « 200 livres pour le rembourser de pareille somme qu'il a payée à la personne qui a touché l'orgue pendant ladite année ». Dans cette période, à défaut d'un organiste titulaire, il y avait, à

1. Buffet commandé en 1631 au menuisier Buron, selon devis du 22 janvier, payé 4.000 livres tournois ; dernier paiement en février 1634 et à Le Pescheux en juin 1636. Arch. Nat. (L 635 et LL. 704).

2. Reg. des délib. de la fadrique LL 704.

3. Décision du 4 juin 1659, dans le registre LL 508.

4. Reg. des délib. de la fabrique LL 705.

5. Reg. des délibérations LL 863.

6. Registre H [5]. 3954.

7. Dans son *Tableau de Paris* (1 vol. in-12, Paris, 1759), Jèze le cite encore comme organiste de cette paroisse et l'appelle : *Gigot*.

Saint-Nicolas, un organiste intérimaire et provisoire, choisi et rétribué par le maître de chapelle.

D'après M. Pirro, Joachim *Gigault* serait mort en mars 1765.

Les Houssu. Comme pour les *Couperin*, les *Gigault*, les *Thomelin*, ce nom de *Houssu* a été porté par toute une dynastie d'organistes. Ecorcheville [1] cite un *Houssu* [2] (Henri), qui tenait cet emploi aux Saints-Innocents, en 1642. En effet, le registre des délibérations de la fabrique prouve que le décès de Henry *Houssu* est de 1686 [3]. En 1670, ses honoraires avaient été portés à 280 livres par an, dont 30 livres pour le facteur, mais à charge de rétribuer son remplaçant et survivancier, c'est-à-dire son fils Anthoine *Houssu* [4]. Comme celui-ci devint organiste de Saint-Leu-Saint-Gilles en 1683, il en résulte qu'il ne put suppléer son père aux Saints-Innocents, que de 1670 à 1682. En effet, le 30 juin de cette année, la fabrique agréa comme survivancier et suppléant d'Henry *Houssu* son fils Edme, qui lui succéda en 1686, après son décès.

Houssu (Antoine). Fils d'Henry *Houssu*. Après avoir rempli des fonctions d'intérimaire aux Saint-Innocents, il fut « pourveu à Saint-Leu », comme le rappelle la délibération du 30 août 1686 précitée. Il eut ensuite l'orgue de Saint-Jean-en-Grève. Titon du Tillet n'indique pas à quelle date ; il est probable que ce fut en 1691 [5]; son successeur fut *Houssu*, son neveu, c'est-à-dire Charles *Houssu*, fils d'Edme *Houssu*.

Houssu (Edme). Second fils d'Henry *Houssu*, comme il a été dit plus haut, et son successeur aux Saints-Innocents, en 1686. Lui-même fut remplacé à l'orgue de cette paroisse par son fils Charles, agréé dès l'âge de quatorze ans, comme survivancier [6]. Je n'ai pas trouvé la date de son décès, non plus que de celui d'Antoine *Houssu*.

Houssu (Charles). Fils du précédent. Lui succède comme organiste des Saints-Innocents. En 1725, il reçoit avec *Couperin*, l'orgue construit pour cette église par le facteur Thierry [7]. La date de son décès est 1731, car, le 4 octobre, *Forqueray* (N. G.) est reçu organiste des Saints-Innocents en remplacement d'*Houssu*. Celui-ci avait, en outre, succédé à son oncle Antoine *Houssu*, à l'orgue de Saint-Jean-en-Grève [8]. Edme *Vaudry* (voir ce nom, au XVIIIe siècle, 1re période) prit la place laissée vacante par Charles *Houssu*, mais son engagement du 23 juillet 1737 l'obligeait à prélever sur ses honoraires une pension de 50 livres pour la veuve du sieur *Housset* (*sic*) [9].

1. *Actes d'état-civil de musiciens insinués au Châtelet*, 1 br. in-4°, Paris, 1907.
2. Leur nom est parfois écrit : *Ossu*. Ainsi dans le *Livre commode des adresses* de Du Pradel, Paris, 1692. De même, au registre LL. 758.
3. Délib. du 30 avril 1686, dans LL 759.
4. Admis comme tel par la délibération du 25 décembre 1670 (Reg. LL 758, qui n'indique pas le prénom du fils).
5. On en verra plus loin la raison. Voir à Ch. *Houssu*.
6. Délib. de la fabrique du 30 septembre 1702, LL 759.
7. Délib. de la fabrique des 8 et 14 février 1725 dans LL 760. Le prix fait en 1723 avait été de 6.800 livres pour le facteur et de 4.800 pour le menuisier Oger. En 1725, le facteur réclama et obtint 285 livres en plus.
8. Titon du Tillet, ouv. cité.
9. Arch. Nat. LL 663. Le texte du traité constate, en effet, que *Vaudry* touche l'orgue

Œuvres : La Bibliothèque nationale ne possède pas d'œuvres de ces divers artistes.

Le Bègue (Nicolas-Antoine). Né à Laon en 1630, mort à Paris en juillet 1702, organiste de la paroisse Saint-Merry à partir de 1678 et de la Chapelle du Roi.

En 1702, la princesse de Conti prétendait imposer à la fabrique de Saint-Merry la nomination de Mayeux, cousin de Le Bègue, pour prendre la place du défunt. Le Conseil déféra à ce désir à la date du 3 septembre. Nommé titulaire à 400 livres d'honoraires par an, Mayeux tomba malade en 1704. Il fallut pourvoir à son remplacement et la place échut alors à *Dandrieu* [1] (voir ce nom, au XVIIIe siècle).

L'historien de la paroisse Saint-Merry a raconté[1] que, le 13 décembre 1696, Le Bègue avait exprimé, par testament, le désir de fonder un salut à la date du 15 de ce mois. Le conseil de fabrique, passant outre à l'absence du chefcier Roslin, statua sur la demande.

Œuvres : Alex. Guilmant a publié en 3 livraisons qui forment un recueil, 2 *Livres d'orgue* de cet artiste et un certain nombre de pièces d'orgue attribuées à N. Le Bègue, tirées du manuscrit de la Bibliothèque nationale Vm[7] 1823.

La Bibliothèque nationale ne possède pas d'œuvres imprimées de Le Bègue, mais, d'après le catalogue de celle de Tours [2], un manuscrit de ce compositeur intitulé : *Méthode pour toucher l'orgue*, suivie de *133 morceaux notés*, y a reçu le n° 824.

Marchand (Jean-Louis) (1669-1732). M. André Pirro ayant donné dans la publication d'Al. Guilmant, une notice très détaillée sur *Marchand* dont la biographie est du reste bien connue, je n'en parlerai ici qu'à propos d'un détail pécuniaire.

Titon du Tillet [3] affirme que Marchand, qui aimait particulièrement à se produire sur l'orgue des Cordeliers, ne recevait de ceux-ci aucune rémunération, « satisfait qu'il était d'un logement dans leur cloître ». J'ai eu la curiosité de contrôler l'exactitude du fait en compulsant le registre de comptabilité de la maison [4], correspondant à la carrière de *Marchand*, et je n'ai trouvé, en effet, aucune somme inscrite à ce titre dans la nomenclature des *Dépenses annuelles fixes*. Dans les années qui suivent la mort du célèbre organiste (17 février 1732), 200 livres par an furent allouées à son successeur. On sait que ce fut *Daquin* (voir ce nom au XVIIIe siècle, 1re période).

Œuvres : Consulter le *Catalogue musical de la Bibliothèque nationale*, par Écorcheville, et la notice de M. André Pirro.

Rachel de Montalan (Claude). Titon du Tillet en parle en ces

depuis le décès du sieur *Housset* (*sic*). Il est rappelé sur la chemise que le traité antérieur est du 12 février 1691 ; malheureusement, ce document ne figure pas dans le carton précité.

1. *Histoire de la paroisse Saint-Merry*, par l'abbé Baloche, 2 vol. in-8, 1910.
2. Brochure in-8°, Tours, 1875.
3. *Le Parnasse français*, 1 vol. in-4°, Paris, 1732.
4. Registre n° 3954.

termes : « gentilhomme qui a été quelque temps organiste de Saint-André-des-Arcs. »[1] Le *Livre commode des adresses de Paris* donne en effet son adresse: «rue du Cimetière Saint-André » et le cite au nombre des organistes. En note, dans la réédition de cet ouvrage[2], Edouard Fournier ajoute que R. de Montalan aurait enlevé une fille de Molière en 1686, et qu'il l'aurait ensuite épousée. Dans ses *Recherches sur Molière et sa famille*[3], Eudore Soulié dément l'enlèvement. Mais il donne les détails les plus précis sur la personne : Esprit-Madeleine Molière, née le 4 août 1666. Quand leur mariage fut célébré à Saint-Sulpice le 5 août 1705, elle venait juste d'avoir 39 ans. L'époux était veuf d'Anne-Marie Alliamet qui lui avait donné quatre enfants. Il demeurait alors rue Christine et ne possédait que 500 livres de rente viagère, tandis que l'avoir de Madeleine Molière était évalué 60.000 fr.

Dans les pièces d'archives provenant de la paroisse, j'ai pu trouver quelques renseignements sur ce personnage. Le 24 décembre 1669, Montalan signait, avec la fabrique de Saint-André, une convention pour tenir l'orgue à raison de 350 livres par an[4]. Le 29 juin 1691, le conseil décidait d'ensevelir gratuitement la mère de son organiste, par égard *pour ses longs services*. Nous voilà loin du *quelque temps* de Titon du Tillet!... Enfin le 25 décembre 1705, R. de Montalan exprime le désir de se retirer, se trouvant infirme, et propose pour le remplacer le s^r^ de la Croix. Le Conseil y met pour condition que celui-ci abandonnera à son prédécesseur, à titre de pension de retraite, 150 livres sur les 350 livres, montant de ses honoraires[5].

En 1706, R. de Montalan avait été choisi comme juge du concours ouvert à la Madeleine en la Cité pour une place d'organiste. La préférence fut donnée à *Dornel* (voir ce nom au XVIIIe siècle, 1re période).

Vers cette époque il se retira à Argenteuil où sa femme avait acquis deux maisons rue de Calais. Décédée le 23 mai 1723, elle fut inhumée en l'église Saint-Denis d'Argenteuil. Lui-même mourut en cette ville le 4 juin 1738. Il fonda chez les Augustins un *De profundis* et une messe perpétuelle pour le repos de son âme[6].

Les THOMELIN. Il y a eu, dit J.-B. Weckerlin[7], plusieurs organistes de ce nom. Le plus ancien est Jacques *Thomelin*, maître de chapelle du Roi, par quartier[8].

Il était titulaire de l'orgue de Saint-Germain-des-Prés, ayant comme

1. Le lieu (Saint-Martin-de-l'Etré, dans le Forez) et la date de naissance de Claude *Rachel de Montalan*, écuyer (26 février 1646) sont indiqués par Jal, en son *Dictionnaire historique de biographie*, 1 vol. in-4°, Paris, 1866.
2. 2 vol. in-12, Paris, 1878.
3. 3 vol. in-8°, Paris, 1863.
4. Rég. des Délibérations. LL 687.
5. Reg. des Délibérations. LL 688.
6. Eudore Soulié, Jal, ouv. cités.
7. *Catalogue de la Réserve de la Bibliothèque du Conservatoire de Musique*. 1 vol. in-8°, Paris, 1886.
8. D'après le *Mercure Galant* de juin 1668, *Thomelin* avait le 1er trimestre ; ses collègues étaient *Lebègue*, *Buterne* et *Nivers*.

suppléant un nommé Quesnel. Son successeur fut son élève Vassin[1]. Thomelin jouait aussi l'orgue de la paroisse Saint-Jacques-la-Boucherie, où, si l'on en croit Titon du Tillet, « les curieux de musique allaient, en grande foule, l'entendre aux jours de fête ». Il le fait vivre jusqu'en 1700, tandis que Jal[2] et M. Paul Fromageot limitent son existence à 1693.

Pour les autres *Thomelin*, voir plus loin, au XVIII[e] siècle.

XVIII[e] SIÈCLE (PREMIÈRE PÉRIODE)[3].

DROUARD DE BOUSSET (René). Né à Paris le 15 décembre 1703, fils de J.-B. *de Bousset*[4]. Elève de *Calvière* pour l'orgue et de *Bernier* pour la composition, *Drouard de Bousset* obtint en 1739 l'orgue de la paroisse Saint-André-des-Arcs. Son engagement fut signé dans la séance du r5 février 1739[5]. En 1756, il fut agréé comme survivancier de N.G. *Forqueray*, à Saint-Merry (voir ce nom); puis il devint organiste de Notre-Dame et de la Chapelle du Roi (pour le quartier d'avril)[6]. Il habitait l'île Saint-Louis.

Le 18 mai 1760, après avoir brillamment improvisé à l'orgue de Notre-Dame, il fut atteint d'une brusque attaque et décéda subitement le lendemain. Le 6 juillet suivant, la fabrique de Saint-André-des-Arcs qui, le 22 mai, lui avait donné comme successeur Nicolas *Séjan* (voir ce nom), pour venir en aide aux enfants du défunt, restées orphelines dans un âge très tendre, décida, en témoignage de reconnaissance « pour l'attachement et les services rendus par son organiste », qu'il serait accordé à ses trois filles 600 livres de gratification, échelonnées sur 6 années, à raison de 50 livres par semestre, à partir du 1[er] janvier 1761[7].

Dans les pièces d'archives, son nom est souvent écrit *Dubousset*.

Œuvres : Je n'ai pas trouvé d'indications concernant les œuvres de D. DE BOUSSET.

CALVIÈRE (Antoine). Né à Paris vers 1695, organiste du Roi en 1738, décédé le 18 avril 1755. Il était titulaire des orgues de la Sainte-Chapelle et de Notre-Dame (par quartier), de Saint-Germain-des-Prés et de Sainte-Marguerite, au dire de Michel Brenet[8]. En ce qui regarde cette paroisse

1. Paul Fromageot, notice sur *les Orgues et Organistes de Saint-Germain-des-Prés*. 1 br. in-8°, Paris, 1908.

2. V. ouv. cité. C'est dans sa notice sur les Couperin que Jal, accessoirement, parle de *Thomelin*. Il renvoie au mot : *Thomelin* pour la biographie de ce musicien et... on la cherche vainement à la lettre T. Oubli fréquent chez les faiseurs de Dictionnaires !

3. Cette « première période » comprend les artistes dont l'activité s'est exercée de 1700 à 1760 environ, la seconde s'étendra de 1760 à 1790 et au delà.

4. J.-B. de Bousset, né à Dijon en 1662, mort à Paris le 3 octobre 1725, âgé de 63 ans. Fut maître de musique de la chapelle royale, au Louvre, pendant 34 ans (voir la notice de Titon du Tillet et le *Dictionnaire des artistes* de l'abbé de Fontenai, 2 vol. in-12, Paris, 1776.

5. Reg. des Délibérations de la fabrique, LL 690.

6. Voir le *Tableau de Paris* de Jèze, 1759.

7. Reg. des Délibérations de la fabrique, LL 690.

8. *Les concerts en France au XVIII[e] siècle*, 1 vol. in-18, Paris, 1900. En ce qui concerne Saint-Germain-des-Prés, voir la notice de M. Paul Fromageot, déjà citée.

le fait est confirmé par le registre de comptabilité de la fabrique (de 1752 à 1755) H 53821.

A sa mort, c'est la demoiselle Calvière, sa sœur, qui lui succède. En 1771 elle prend sa retraite, mais elle touche encore, jusqu'en 1785, les mêmes honoraires que son frère, 200 livres par an, laissant 30 livres au sieur Vernadé, qui la supplée, par suite d'un arrangement conclu entre eux. (Voir plus loin : *Vernade*).

Œuvres : Voir le Catalogue de la Bibliothèque nationale (Écorcheville).

Dandrieu ou d'Andrieu (Jean-François). Fils de *Dandrieux*, demeurant rue Saint-Louis-du-Palais, cité parmi les maîtres d'orgue par le *Livre commode des adresses* d'Abraham du Pradel et qui tenait celui de la paroisse Saint-Barthélémy.

Les dates de naissance et de décès indiquées par Fétis et par Weckerlin [1] sont erronées. Ils le font naître en 1684 et mourir, l'un le 16 janvier 1740, l'autre le 13 août 1739. Or, d'après l'acte de décès qui m'a été représenté aux Archives de la Seine (État civil) [2], Jean-François Dandrieu est mort le 17 janvier 1738, âgé de 56 ans. Il était donc né soit en 1682, soit à la fin de 1681 ; il demeurait alors rue Sainte-Anne et paroisse Saint-Barthélemy.

Élève de J.-B. Moreau, J.-F. Dandrieu fut organiste de Saint-Merry depuis 1704. Dans sa monographie de la paroisse [3], l'abbé Baloche raconte dans quelles conditions Dandrieu succéda à Nicolas Le Bègue. A la mort de celui-ci, en 1702, protégé par la princesse de Conti, son cousin Mayeux obtint cet emploi le 3 septembre ; mais il ne l'exerça que peu de temps. Malade, il fut remplacé le 28 janvier 1704, suivant décision du Conseil de fabrique, par Dandrieu qui, en 1705, devint titulaire de l'orgue de Saint-Merry. Toutefois, une retenue de 100 livres sur ses honoraires lui était imposée en faveur de Mayeux, jusqu'au décès de ce dernier.

Le 18 février 1725, par égard pour les longs services de son organiste le Conseil de fabrique décide de mettre à sa disposition « une chambre à cheminée, dans la maison où demeure le suisse, rue Saint-Martin, pour qu'il puisse se reposer et se réchauffer en hiver et se rafraîchir en été [4] ».

Dandrieu tenait aussi, depuis ses débuts, l'orgue de la paroisse Saint-Barthélemy [5] ; il fut inhumé dans cette église. La fabrique offrit à la fille du titulaire de lui succéder dans son emploi [6].

Œuvres de Dandrieu : voir le catalogue Ecorcheville, et la publication de Guilmant.

1. Ouv. cité.
2. Daté du 18 janvier 1738, extrait des registres de la paroisse Saint-Barthélemy.
3. Ouv. cité.
4. Registre des Délibérations LL 850.
5. Weckerlin, ouv. cité.
6. Titon du Tillet : le *Parnasse français*, Paris, 1732. D'après l'acte de décès signalé plus haut, Dandrieu fut bien inhumé dans les caveaux de Saint-Barthélemy.

3 livres de *Pièces de clavecin* ont paru sous son nom, le premier en 1718, le second en 1728, le troisième en 1734. Les couvertures des deux derniers sont ornées de gravures de N. Cochin et de Thomassin, d'après des compositions de N. Lancret. (Vm⁷ 1882-1883.) Le 1er livre, qui est dans le format oblong, est dédié à M. Robert, chevalier, seigneur de Septeuil, conseiller du Roi et président de la Chambre des Comptes (Vm⁷ 1877) [1].

Les pièces de clavecin ont pour titres des qualificatifs tels que : *la Majestueuse, la Modeste, l'Aimable, l'Ingénue, la Volage.*

Dandrieu avait écrit aussi *les Caractères de la Guerre*, suite de pièces à sujets militaires : fanfares, charges, etc., réduites pour le clavecin d'après l'orchestre. La Bibliothèque nationale en possède la partition d'orchestre, gravée en 1718 « au Mont Parnasse » (Vm⁷ 1154).

Daquin père ou d'Aquin (Louis-Claude). Né à Paris le 4 juillet 1694, mort en cette ville le 15 juin 1772.

La biographie de cet illustre organiste et compositeur a été souvent faite, notamment dans les notices d'Amédée Méreaux [2] et de M. André Pirro [3]. Daquin fut assez précoce pour obtenir, à l'âge de 12 ans, — c'est-à-dire en 1706, — l'orgue des chanoines de Saint-Antoine-en-Viennois (couvent dit *Petit Saint-Antoine*) qu'il conserva 66 années [4].

En 1727, à la suite d'un concours où il l'emporta sur Rameau et sur *Vaudry*, il devint titulaire de l'orgue de Saint-Paul. Il succéda en 1732 à Louis Marchand, à la chapelle des Cordeliers, et en 1739 entra à la Chapelle royale. Enfin Daquin fut l'un des organistes de Notre-Dame, concurremment avec *Couperin*, *Balbâtre* et *N. Séjan*. Il conserva son emploi chez les Cordeliers, de 1732 à 1772, à raison de 200 livres par an [5]. Son fils figure sur le registre de dépenses de 1772, comme ayant touché son dernier trimestre, échu le 1er juillet 1772, soit 50 livres.

Par reconnaissance pour les longs services de *Daquin* père, les Antonins, écrit Fétis, firent chanter un service pour son décès et accordèrent à son fils une gratification.

Comme organiste de Saint-Paul, Daquin était logé dans une maison appartenant à la fabrique [6]. Les marguilliers firent rembourser à Pierre-Louis d'Aquin [7] 210 livres pour travaux faits dans le logement de son père et lui comptèrent 100 livres pour le premier trimestre de 1772.

1. Il y donne son adresse : rue Sainte-Anne près le Palais. Sur les autres figure son titre d'organiste de la Chapelle royale.
2. *Les Clavecinistes français*, publiés chez Heugel.
3. *Les Maîtres de l'orgue*, publication d'Alex. Guilmant.
4. L'auteur revendique le titre d'organiste de ce couvent sur la couverture d'un recueil de Pièces de clavecin.
5. Arch. Nat. Reg. H⁸ 3955.
6. Sur ses publications, il donne comme adresse : *rue Saint-Antoine, Cour Saint-Pierre en face l'hotel de Sully*. Voir Jèze, ouv. cité et, plus haut, l'article : *Buterne*.
7. Daquin fils fut aussi organiste, mais il est surtout connu par ses publications littéraires. Dans ses *Lettres sur les hommes célèbres du règne de Louis XV* (2 vol. in-12, Paris, 1752), il donne quelques renseignements sur les musiciens contemporains.

(Reg. H^5 4600.) *Fraguier* (voir ce nom) figure dans la comptabilité comme ayant touché l'orgue à 23 différents services entre la mort de *Daquin* père et l'installation de son successeur, *J.-J. Beauvarlet-Charpentier* (voir ce nom : 2e *période*).

Pour la liste des œuvres de *Daquin*, voir le Catalogue Écorcheville et la publication des *Maîtres de l'Orgue*.

Dornel (Antoine). *Dornel* dont le prénom est donné par La Borde, serait, d'après Fétis, né en 1695. Cette date me paraît fort douteuse car *Dornel* fut admis comme organiste de la Madeleine (en la Cité) le 1er novembre 1706, à la suite d'un concours où il fut préféré à Rameau. Ses rivaux étaient Gilliers, Manceau, Hauté (des Enfans Rouges)[1], Maunouri (Notre-Dame de Bonne Nouvelle), Morel (des Filles du Saint-Sacrement, rue Saint-Louis-au-Marais), Corneil (de Notre-Dame). Le concours fut jugé par Gigault, organiste de Saint-Nicolas-des-Champs, Rachel de Montalan (Saint-André-des-Arts), de Landrieux (*sic*) (Dandrieu (Saint-Médéric)[2]. La raison qui le fit préférer à Rameau, jugé et plus habile parmi les candidats admis à ce concours, c'est qu'il n'avait alors aucun orgue. Rameau fut évincé parce qu'il n'avait pas voulu renoncer à son emploi chez les Jésuites de la rue Saint-Jacques et les religieux de la Merci ; Dornel ne fut reçu qu'*à la condition de ne pas toucher d'autres orgues*, conformément à la délibération du 4 septembre 1701 dont les conditions avaient été souscrites par son prédécesseur d'Agincourt, et aux délibérations précédentes (13 septembre 1693 et 25 novembre 1697).

Toutes ces restrictions et conditions ne semblent guère pouvoir s'appliquer à un enfant de *onze* ans !

Dornel les observa rigoureusement. En septembre 1716, il quitta ses fonctions[3] parce qu'elles étaient incompatibles avec l'emploi qu'il allait remplir, à partir d'octobre, à l'abbaye Sainte-Geneviève, comme suppléant d'André *Raison*, rémunéré de la moitié de ses honoraires (50 livres par quartier, puis 100 livres à partir de 1719). Raison recevait 100 livres comme ancien organiste (Registre manuscrit, n° 2496, bibliothèque Sainte-Geneviève, comptabilité de l'abbaye). Il était aussi organiste du couvent des Mathurins, rue Saint-Jacques. L'une de ses œuvres l'indique et donne son adresse : « rue des Marmousets, vis-à-vis la petite porte de la Madeleine. »

D'après le fond de la Bibliothèque nationale, les œuvres de *Dornel* consistent en :

1. *Essai sur la musique*, Paris, 1780 (tom. III). Il reporte à 25 ans en arrière la date de la mort de Dornel, c'est-à-dire à 1755 environ.

2. Registre des Délibérations de la fabrique, L L 826.

3. Lorsqu'il résolut de se retirer, la fabrique décida (délibération du 14 juin 1716) de faire toucher l'orgue jusqu'au prochain concours par *Thiéphine*, qui l'emporta sur *Néron*, à la date du 5 juillet.

En 1728, Dornel fit, avec Clairambault, partie d'un jury pour l'examen des candidats à l'orgue de la Madeleine. Sur l'avis de nouveaux artistes, la place fut définitivement accordée au sieur *Toutain* (*ibid.*)

Sonates à violon seul et suites pour la flûte traversière avec la basse (op. 2), 1711, in-folio, chez l'auteur (Vm⁷ 727) ;

Sonates en trio pour les flûtes allemandes, violons, hautbois (op. 3), 1713, chez l'auteur, 3 vol. in-folio oblong (Vm⁷ 1133) ;

Pièces de clavecin, 1731, Paris, chez l'auteur, in-folio (Vm⁷ 1884 et 1888) ;

Livre de symphonies contenant 6 suites en trio pour les flûtes, violons, hautbois, avec une sonate en quatuor, 3 vol. in-4° oblong, Paris, s. d. chez l'auteur (Vm⁷ 1134).

Dornel a aussi composé une méthode intitulée : *le Tour du clavier sur tous les tons majeurs et mineurs, pour conduire plus facilement les étudians à connaître les tons les plus difficiles*, 1 vol. in-folio oblong, publié en 1745, au Mont Parnasse.

La Bibliothèque Sainte-Geneviève possède un recueil autographe de pièces d'orgue de Dornel (n° 2365 du catalogue Kœhler). Une inscription, sur la feuille de garde, porte la date : 1756 et affirme que ce recueil aurait été offert en don à Guillaume Morinot, chanoine régulier et bibliothécaire de Notre-Dame de Beaulieu, près Le Mans. Le catalogue, sous les nos 2377-81 (cinq recueils manuscrits de pièces de clavecin de divers auteurs et dont la plupart sont de Couperin) signale aussi cinq suites pour le clavecin (en rythmes de danses) comme œuvres de Dornel. (Consulter la table générale à la fin du dernier cahier.)

Dufour. Date de naissance ignorée. Dufour, mentionné par Jèze en 1759, comme organiste de Saint-Jean-en-Grève, était le survivancier de *Vaudry* (voir ce nom), qui en touchait l'orgue depuis 1737 [1]. Il avait 500 l. d'honoraires en 1776. Il était aussi, en 1759, et peut-être même avant [2], l'organiste, à 100 livres de gages par an, des Pères de la Congrégation de Saint-Lazare. En 1765, il était devenu titulaire de l'orgue de la paroisse de Saint-Laurent, en survivance de *Delalande*, proposé lui-même comme survivancier de *Forqueray* par son maître depuis 1754 [3]. En 1768, sur sa demande, sa rémunération fut élevée à 400 livres (délibération du 28 janvier [4]). En 1778, il proposa comme remplaçant et survivancier Nicolas-Jean-Pierre *Chauvet* (voir ce nom), organiste de Notre-Dame de Bonne-Nouvelle [5].

Cette année-là, Dufour dut prendre sa retraite car la fabrique de Saint-Jean-en-Grève lui faisait une pension de 160 livres par an, tandis que son successeur, Couperin fils, ne touchait que 240 livres, plus une gratification temporaire de 160, représentative d'une indemnité de logement, durant la vie de *Dufour*. Cette situation particulière prit fin avec l'année 1786 ; le décès de *Dufour* est, en effet, du 30 décembre.

1. Arch. Nat. L. 663 (11).
2. Reg. H⁵ 3572. Le registre commence en 1757 ; mais les deux premières années, le titulaire n'est pas nommé. L'indication des paiements s'arrête en juin 1768.
3. Reg. des délibérations de la fabrique L L 815.
4. Dufour est cité en 1775 comme organiste de Saint-Laurent, par le *Cabinet des loisirs*.
5. Reg. H⁵ 4517 *bis*.

Œuvres : La Bibliothèque nationale ne possède qu'une œuvre de *Dufour*. Pièces de clavecin (op. 1.) in-folio Vm7 1927. Malgré ce numéro de début, ce recueil dut paraître assez tard car la couverture indique ses titres d'organiste de Saint-Jean-en-Grève et de Saint-Laurent, et son domicile : rue Saint-Laurent, faubourg de ce nom.

Février (Jacques). Né à Abbeville. Une publication anonyme, parue en 1876 : *La musique à Abbeville*, suivie d'un appendice biographique rédigé d'après des notes manuscrites de M. Deslignières, le fait naître en 1715 et mourir en 1780. Titulaire en 1749 et peut-être avant, de l'orgue des Jacobins de la rue Saint-Honoré, jusqu'à 1762[1]. D'après le *Dictionnaire historique des musiciens* par Choron et Fayolle, et le livre de Michel Brenet [2], Février avait aussi les orgues de la Sainte-Chapelle en 1738, de Saint-Roch et du collège des Jésuites.

De *Février*, la Bibliothèque nationale possède un livre de *Pièces de clavecin* (n° 1) in-folio, publié en 1734, Vm7 1889-9493.

Les Forqueray. Telle paraît bien être l'orthographe normale du nom des *Forqueray* (que les actes et les papiers du xviiie siècle appellent tantôt *Forcroie*, *Fourcroye*, *Forcroy*, etc...) [3] si, comme l'affirme M. Louis Forqueray, dans un livre concernant les origines de ses parents [4], les deux branches françaises de cette famille ont pour auteur commun un Forqueray venu d'Ecosse en France, en 1548, dans la suite de Marie Stuart. L'une de ces branches se fixa à Chaumes-en-Brie, l'autre à Paris.

C'est des Forqueray de Chaumes [5], c'est-à-dire de Gilles *Forqueray*, marié en 1635 avec une demoiselle Berville née en 1613, que descendent les deux artistes de ce nom, qui furent organistes à Paris : Michel *Forqueray*, cité dans le livre de Pierre Louis d'Aquin [6] comme organiste de Saint-Séverin et de Saint-Martin-des-Champs [7]. Par un testament du 1er décembre 1756, déposé le 11 juin suivant chez Me Frémyn, notaire, il demanda à être enterré au pied de l'orgue de Saint-Séverin. Ce vœu ne fut pas exaucé car il mourut à Montfort l'Amaury le 30 mai 1757 et y fut enseveli le 31. D'après les documents cités par M. Louis Forqueray, Michel *Forqueray* était riche : il laissait 60.000 livres de capital et 7.000 l. de rente. Sa fortune échut à son neveu Nicolas-Gilles qui avait assisté à son convoi et qui lui survécut peu.

Forqueray (Nicolas-Gilles). Fils de Gilles Forqueray, aubergiste qui tenait l'hôtellerie de la *Pomme de Pin*, *Forqueray*, le jeune, prénommé Nicolas-Cilles, naquit à Chaumes le 15 février 1703 [8].

1. Le Registre de Dépenses de l'ordre H5 3965 * ne commence qu'à cette année.
2. *Les Musiciens de la Sainte Chapelle*, 1 vol. in-8o, Paris, 1910.
3. Ainsi, dans le Registre des Délibérations de la fabrique des Saints-Innocents (L L 760), le texte le nomme Forcroie, tandis que Nicolas-Gilles signe son engagement : *Forqueray*.
4. *Les Forqueray et leurs descendants*, 1 vol. in-8o, Paris, 1911.
5. Le nom de Forqueray était tres répandu à Chaumes. De 1681 à 1735, je l'ai relevé 9 fois sur les actes de baptême de la paroisse.
6. Ouv. cité.
7. Il était né à Chaumes le 15 février 1681 (archives paroissiales).
8. Date publiée par M. Louis Forqueray. Je l'ai contrôlée sur l'acte de baptême.

M. Louis Forqueray assure qu'en 1723, Nicolas-Gilles était déjà organiste. Th. Lhuillier [1] rapporte qu'à 25 ans, il obtint un emploi modeste dans la musique du Roi, grâce à la protection de M. de Breteuil, évêque de Rennes et abbé commendataire de Chaumes. Ce qui est indéniable, c'est qu'en 1726, *Forqueray* (N. G.) fut proposé par Claude *Fouquet* (voir ce nom, ci-après), pour le remplacer à Saint-Laurent. Il recevait de la fabrique 100 l. par an, à charge d'entretenir l'orgue à ses frais [2]. Il lui succéda complètement en 1735. En 1757, il remplaça son oncle à Saint-Séverin. Il fut aussi organiste des Saints-Innocents depuis 1731, après la mort de Ch. *Houssu* [3] (voir plus haut). Il recevait de la fabrique 300 livres d'honoraires, plus 60 livres de gratification, allouées suivant une délibération du 21 mai 1751 [4].

A Saint-Merry, *Forqueray* obtint en 1740 la succession de *Dandrieu* (voir ce nom) [5]. En 1756, il désigna à Saint-Merry *Drouard de Bousset* (voir ce nom), comme survivancier [6]; dès 1754, à Saint-Laurent, il avait fait accorder sa survivance à Nicolas Lalande, son élève, « qui a rempli en son lieu et place ledit orgue de Saint-Laurent (*sic*), avec l'applaudissement de tous les paroissiens, le titulaire ne se trouvant pas en état, par lui-même, de remplir sa place, ce que la compagnie lui a accordé. »

Forqueray, malade, se retira dans son pays natal, Chaumes, et y mourut le 22 octobre 1761. Suivant Th. Lhuillier qui a publié son acte de décès, il fut inhumé le 23, dans le cimetière de la paroisse [7].

M. Louis Forqueray a rapporté les termes du testament de Nicolas-Gilles *Forqueray*, daté du 24 novembre 1759, déposé, avec un codicille du 12 juillet 1760, chez le notaire Mareschal, à Paris. L'artiste aurait laissé une fortune encore plus considérable que celle de son oncle Michel de qui il avait hérité. Cette fortune alla à ses nièces [8]. A son neveu par alliance Nicolas Séjan, — neveu de sa femme née Nicole Séjan, —

1. *Notes sur quelques musiciens dans la Brie* (*Revue archéologique de la Seine-et-Marne* (année 1868).

2. Délib. du 9 décembre 1726, dans le Registre L L. 815.

3. Reg. L L 760. (Délib. du Conseil de fabrique, du 4 octobre 1731).

4. Rappelée dans le compte du marguillier Vermond, rendu en 1760 (H5 4753 * 3e chapitre, art. 7).

5. Reg. des Délibérations de la fabrique L L 850. Suivant décision du 8 janvier 1758, en raison de la situation obérée de celle-ci, le traitement de l'organiste fut réduit à 150 livres par an. Le 27 janvier 1760, le curé ayant remis à Forqueray 120 livres de dédommagement, le conseil l'approuva et lui fit rembourser cette somme. (R eg H5 4519 *).

6. Mais de Bousset étant décédé, Forqueray désigna, le 15 juin 1760, son élève *Desprez* comme survivancier.

7. J'ai contrôlé ces dates sur le registre de Chaumes. L'un des témoins à l'acte de décès est un jeune organiste de 21 ans, né lui-même à Chaumes, Michel-Vincent de Paul *Luce* (voir ce nom). Au registre de comptabilité de la fabrique des Saints-Innocents pour 1761, 3e chapitre de Dépense (H5 4737 *), sont comptés 291 livres 13 sols à *Forcroye* pour 9 mois et 22 jours de service, à raison de 30 livres par mois.

8. Ce qui expliquerait pourquoi la fabrique de Saint-Séverin faisait une pension viagère de 100 livres à la veuve ; pension que son neveu, Nicolas Séjan, qui lui succéda comme titulaire à Saint-Séverin (Délib. du conseil du 14 février 1762), était chargé de verser à celle-ci.

organiste aussi, le défunt laissait « son petit clavecin et un autre clavecin, fait par Belloc ».

Pour les œuvres des *Forqueray*, voir le catalogue Écorcheville.

(à suivre.) GEORGES SERVIÈRES.



GLANES ET RÉFLEXIONS LITURGIQUES. — Il y a des impropriétés de termes, passées dans le langage courant, et qu'il conviendrait de relever, pour — si possible — s'efforcer d'y remédier. On s'étonne, par exemple, de voir de nos jours, dominer l'expression « sainte *table* » ou « *table* de communion », pour désigner la balustrade où les fidèles s'agenouillent habituellement pour recevoir la communion : ce n'est et n'a jamais été une « table » ; la seule table, la vraie « sainte table », c'est l'Autel. L'expression courante est empruntée aux protestants : il est assez singulier que nos prêtres l'emploient. Et cela est d'autant plus curieux que rien, dans le langage liturgique, n'autorise ou ne justifie ce terme. C'est « balustrade », simplement, ou mieux « cancel », qu'il faudrait dire.

Ainsi encore, on dit couramment : un « Christ » surmontait l'autel, pour : un « Crucifix ».

On use encore, à Paris, surtout, de l'expression singulière de : « Cérémonie de la Cène », pour désigner le *Mandatum* ou « Lavement des Pieds » du Jeudi-Saint. Cette cérémonie n'a jamais visé à représenter « la Cene » ; qui a pu imaginer cette dénomination qui ne peut que jeter dans l'erreur les esprits simples ? Là encore, on sent l'influence du langage protestant, inexactement employé.





L'art et les cathédrales gothiques

Après l'effondrement de l'Empire romain, sur tout notre territoire, il ne subsista plus qu'un seul pouvoir digne de ce nom : l'épiscopat. Sa puissance et sa richesse s'accrurent au milieu de toutes les faiblesses et de toutes les ruines. Le peuple, qui élisait ses évêques et qui avait besoin de trouver en eux des protecteurs et des défenseurs, les choisissait ordinairement riches et de familles illustres. C'est ainsi que s'établirent les solides assises de l'église franque, que cette église acquit la force de résister aux barbares et qu'elle fonda une domination qui devait durer pendant des siècles.

Autour de la *cathedra* épiscopale, de la cathédrale du moyen âge, se développèrent nos cités modernes dont les maisons, surtout les plus humbles, viennent se ranger, se blottir, auprès de ses murs, comme sous des ailes, pour s'assurer une puissante protection si nécessaire dans des temps souvent troublés par les guerres étrangères, les luttes féodales ou les dissensions intestines. La cathédrale, qui dominait la ville, servait de point de ralliement, de refuge, aux pèlerins perdus dans les routes lointaines. Elle était leur phare, atteignant « les yeux vivants aussi loin dans le jour que les *Angelus* et les tocsins pouvaient atteindre dans la nuit les oreilles vivantes [1] ». Elles jalonnaient les chemins comme des reposoirs.

L'être a une croissance. Tout ce qui vit a des âges successifs qui, de l'enfance à l'âge mûr, le montrent identique à lui-même, mais en des formes toujours plus parfaites. L'épiscopat a subi cette loi tout comme le temple où l'évêque, sur sa *cathedra*, préside, en la dominant, l'assemblée chrétienne.

C'est au XIIIe siècle, après les gestations des époques mérovingienne et carolingienne, quand l'architecture rejette le maillot de sa nourrice romane, que la pensée chrétienne française trouve son plein épanouissement dans la cathédrale gothique. Depuis sa première pierre jusqu'à son plus délicat ornement, depuis sa forme jusqu'à la liturgie qu'il abrite, le noble édifice constitue un tout logique, savamment ordonné ; c'est, pour employer l'expression d'Henry Cochin, « un instrument de science et d'amour [2] ».

1. Auguste Rodin, *Les cathédrales de France*.
2. *Les cathédrales et l'évolution du goût*, dans *Bulletin annuel* (1913) *de la Société des amis des cathédrales*, p. 44.

*
* *

On nomme monuments gothiques ceux qui ont été élevés de la seconde moitié du XIIe siècle au commencement du XVIe. Tardivement introduit dans notre vocabulaire, le mot gothique, qui, aux XVIIe et XVIIIe siècles, englobait toutes les époques de l'art primitif, reste le témoin d'une ignorance née d'une idée fausse. Que peut bien être un style gothique ? un art venu des Goths ? Si nous évoquons nos souvenirs historiques, il nous apparaît que ces barbares, Goths, Ostrogoths ou Wisigoths, ont passé sans laisser aucune trace monumentale : ils n'ont eu aucune action tangible ni sur les arts, ni sur les lettres. Leur attribuer une influence, même lointaine, sur notre art du moyen âge, c'est leur faire un honneur aussi injustifié qu'inattendu.

Ce mot *gothique*, autrefois synonyme de *barbare* et de *grossier*, a eu une fortune singulière ; il est devenu, malgré son origine illégitime, le vocable adopté de nos jours, pour désigner l'époque la plus civilisée du moyen âge, et, très précisément, l'une des époques dont l'art national doit être le plus légitimement fier. L'art gothique est essentiellement l'art français. Le vrai terme serait le style français, l'architecture française, *opus francigenum*, comme disaient les étrangers. C'est en France, dans le domaine royal, que l'on trouve ses premières manifestations ; c'est de France que sont partis les architectes qui, dans d'autres pays, ont construit les plus anciens monuments de ce style. Il suffit d'ailleurs de considérer l'art gothique pour se convaincre qu'il n'a pu être conçu ailleurs que chez nous, tant il est conforme à l'esprit français.

Notre grand art médiéval est bien autochtone. Il est, d'une façon éclatante et indéniable, le concept artistique propre à notre race positive et chevaleresque, à notre génie toujours en éveil, fait de bon sens, de mesure et de clarté, génie dont le sens critique n'exclut aucun des élans de la foi et des conseils de la raison, permettant ainsi à l'imagination la plus riche de se concilier avec la science la plus sûre pour lui faire produire des chefs-d'œuvre immortels. Depuis le siècle de Périclès, le monde n'avait pas été ébloui par une semblable floraison artistique [1].

Le style gothique français comprend trois périodes principales non compris le style de transition, qui tient surtout du roman. La première forme du gothique pur primitif prend fin dans la seconde moitié du XIIIe siècle ; puis vient un style qui règne de 1270 ou 1280 jusque vers 1370 à 1400, lequel marque l'application la plus parfaite des principes gothiques en même temps qu'un certain abus de ces principes et le commencement de la décadence. Enfin, on assiste, comme dans toute évolution artistique, à des efforts qui dépassent le but, cherchent les effets exagérés, produisent des œuvres laborieuses ou faciles, mais plus habiles que sincères et intéressantes. C'est le style flamboyant, qu'on a quelquefois appelé la *déliquescence* du gothique, lequel sera détrôné plus ou moins lentement dans le cours du XVIe siècle par la Renaissance [2].

1. Maillart, *Athéna*, t. II, p. 9-10.
2. Enlart, *Manuel d'archéologie française*, t. I, p. 464-465.

Alors le christianisme perd sa force plastique ; il devient intérieur.

S'il semble exagéré de dire avec Huysmans que le gothique est « le déploiement de l'âme dont l'architecture romane est le repliement », il faut reconnaître que le style gothique, malgré ses attaches originelles, se sépare nettement de tous les autres modes d'architecture : de l'architecture antique et de l'architecture romane.

« L'architecture grecque, écrit Viollet-le-Duc[1], est une mélodie rythmée ; mais ce n'est qu'une mélodie admirable... Enlevez d'une mélodie un membre, ce qui restera n'en sera pas moins un fragment de mélodie ; enlevez un ordre d'un temple grec, ce sera toujours un ordre que vous pourrez toujours appliquer à un palais, à une maison, à un tombeau. D'un morceau d'harmonie, d'une symphonie, retirez une partie, il ne reste rien, puisque l'harmonie n'est telle que par la simultanéité des sons.

« De même dans un édifice ogival, toutes les parties se tiennent ; elles n'ont adopté certaines formes que par suite d'un accord d'ensemble... Nous ne pouvons nous occuper d'un détail d'architecture ogivale ou gothique et expliquer sa fonction qu'en indiquant sa place, les circonstances qui ont imposé sa forme, sa raison d'être, indépendamment du goût de l'artiste ou du style dominant. Le même souffle moderne qui faisait substituer l'harmonie à la mélodie dans la musique, faisait, au XIIe siècle, remplacer dans l'architecture les traditions plus ou moins corrompues de l'art antique, par une succession de combinaisons soumises à un principe absolu. Les cathédrales sont le premier et le plus grand effort du génie moderne appliqué à l'architecture, elles s'élèvent au centre d'un ordre d'idées opposé à l'ordre antique. »

Toute l'antiquité a vécu de la littérature et des arts de la Grèce. Quand s'ouvrit l'ère du moyen âge, ce fut toujours la Grèce qui créa l'art byzantin, source moins pure, il est vrai, mais encore féconde et inépuisable.

L'autre nation créatrice est la France ; mais elle marche en sens inverse. Si l'art antique est plus original que l'art byzantin, notre plus ancien art français possède sûrement moins d'originalité qu'il n'en a montré à la seconde période (à la période gothique) de son évolution.

En effet, l'art roman s'est inspiré des traditions romaines, de l'imitation des Orientaux et de quelques motifs barbares. Au contraire, l'art gothique s'inspire directement du raisonnement et de la nature. Raisonneur et raisonnable, subtil et clair, instinctif et pondéré, il a le sens de la grâce qu'on ne trouve qu'en lui et dans l'art grec antique [2].

L'architecture dite gothique n'est cependant pas le produit, il faut le répéter, d'une génération spontanée ; elle est la continuation régulière, mais géniale, de l'architecture romane, de même que celle-ci n'a fait que suivre à son origine les traditions antiques pour les transformer

1. *Dictionnaire de l'architecture française*, t. II, p. 385-386.
2. *Les cathédrales françaises à l'étranger*. Conférence de M. C. Enlart prononcée le 15 janvier 1912 à la Sorbonne, dans *Bulletin annuel* (1913) de la *Société des amis des cathédrales*, pp. 67-68.

successivement suivant les besoins du temps [1]. Pour tout dire, le mouvement architectural qui naquit dans l'Ile-de-France au dernier tiers du XIIe siècle, s'enchaîne, se déduit, et, par conséquent, s'explique naturellement par la simple évolution de la loi du progrès dans un milieu bien préparé. Une seconde découverte perfectionne la première et ainsi de suite jusqu'à la complète manifestation de toutes les propriétés d'un système architectonique d'autant plus vivace qu'il est conforme au caractère et au génie de la race [2].

*
* *

Dans l'histoire de l'art, remarque justement Viollet-le-Duc, il importe de distinguer deux éléments : la nécessité et le goût. A la fin du XIe siècle, les monuments romans, religieux, civils ou militaires, ne répondaient plus aux besoins nouveaux, particulièrement dans le domaine royal. Les églises romanes de cette époque, étroites, sombres, encombrées par des piliers massifs sans espaces, n'étaient plus en harmonie avec des mœurs et une civilisation avancée. Il fallait élever des églises plus vastes, dans lesquelles les points d'appui intérieurs devaient occuper le moins de terrain possible, les rendre plus faciles d'accès, mieux closes, plus saines et mieux faites pour contenir la foule. D'ailleurs, dans presque toutes les provinces du Nord, les églises romanes étaient construites d'une manière précaire ; elles s'écroulaient ou menaçaient ruine. On était en face de la nécessité de reconstruire beaucoup d'édifices d'après un mode en harmonie avec un état social nouveau rompant avec la politique anarchique, les guerres et les dissensions continuelles de l'ancienne société.

A côté de cette nécessité, naissait un goût plus raffiné, au milieu de la population qui reprenait son rang de nation, goût tenant avant tout au génie du peuple qui occupait les bassins de la Seine, de la Loire et de la Somme. Ce peuple si bien doué était destiné par la Providence à briser les dernières entraves de la barbarie dans les Gaules, non par des voies brusques et par la force matérielle, mais par un travail intellectuel qui fermentait surtout depuis le XIe siècle. Protégé par le pouvoir royal, il l'entoura d'une auréole qui ne cessa de briller d'un vif éclat jusqu'à l'époque de la Renaissance.

Aucun peuple, remarque encore Viollet-le-Duc, si ce n'est les Athéniens peut-être, ne fit plus facilement litière de traditions. Toujours désireux de trouver mieux, sans s'arrêter jamais, il progresse rapidement ; il s'attache à une idée avec passion, et, quand il l'a poursuivie dans ses derniers retranchements, quand il l'a mise à nu par l'analyse, quand elle commence à germer au milieu des peuples voisins, il la délaisse pour en poursuivre une autre avec le même entraînement, abandonnant la première comme un corps usé, vieilli, comme un cadavre dont il ne saurait plus rien tirer.

1. Corroyer, *L'architecture gothique*, p. 8.
2. Maillart, *Athéna*, t. II, p. 9.

Si l'on veut comprendre le grand mouvement artistique à la fin du XIIe siècle et au XIIIe, on doit tenir compte de ce caractère particulier à une portion de la France. Ce mouvement fut contenu tant que l'architecture théorique ou pratique resta entre les mains des moines. Tout alors devait contribuer à l'entraver : les traditions suivies, la rigueur de la vie claustrale, et l'attitude de saint Bernard en face des choses d'art, lequel établit une distinction entre l'architecture épiscopale et l'architecture monacale, la première représentant la joie, la richesse et la pompe ; l'autre, la sévérité, la pauvreté, le dénûment [1], tout au moins quand il s'agit des moines cisterciens, lesquels représentent une évolution réformatrice vis-à-vis des anciens moines « noirs » ; c'est ici toute la lutte de Cîteaux et de Cluny. Mais, quand l'architecture eut glissé sans trop de heurts, des monastères aux laïques, quand l'architecture monastique céda le pas à l'architecture épiscopale, le génie national, pressé de se dégager de la chrysalide romane, prit son libre essor.

*
* *

Ceux qui considèrent ces idées comme attentatoires à la dignité de la religion n'ont rien trouvé de mieux que de contester l'existence, ou tout au moins, l'influence prédominante des architectes laïques avant la fin du XIIIe siècle et les débuts du XIVe. Ce système est cependant très solide, à la condition de faire abstraction des théories outrées que Viollet-le-Duc a émises sur ce sujet. Pour le XIe siècle et la première moitié du suivant, nous connaissons un certain nombre d'architectes ecclésiastiques, moines presque tous, mêlés à quelques noms laïques. Dans la seconde moitié du XIIe siècle, la supériorité semble déjà être du côté des laïques. Pour le XIIIe, tous les architectes, « les maîtres-maçons », connus, sont des « civils ».

Ce fait n'a rien d'étonnant. Une foule d'autres changements contemporains l'expliquent. On ne saurait nier le grand mouvement de sécularisation qui se produisit au commencement du XIIIe siècle. Alors, l'enseignement passe des écoles monastiques aux universités ; l'histoire n'est plus guère écrite dans les abbayes ; la littérature devient de plus en plus le domaine des troubadours et des trouvères ; la langue n'est plus exclusivement le latin des anciennes chroniques ; la royauté elle-même entre dans le mouvement, car Philippe-Auguste et saint Louis furent les princes les plus « laïques » qui se fussent encore assis sur le trône de France.

« Les grands édifices religieux de la période gothique en France, écrit C. Enlart [2], ne sont généralement pas des églises monastiques, mais des cathédrales ; dans cette période, les abbayes ont déjà commencé à perdre quelque chose de leur richesse, de leur puissance, et, surtout, elles n'ont plus le monopole du savoir et de la prospérité. Bien bâties, du reste, au siècle précédent, elles peuvent rester ce qu'elles sont. Par

1. Vacandard. *Vie de saint Bernard*, deuxième édition, 1897, t. I, p. 123.
2. *Manuel d'archéologie française. Architecture religieuse*, 1902, p. 462-463.

contre, l'ordre et la liberté ont favorisé la prospérité matérielle des villes, et l'instruction s'est répandue en même temps que l'aisance ; le clergé séculier dispose donc de ressources matérielles et intellectuelles puissantes, et il en peut tirer de merveilleux résultats, car l'esprit qui a animé le XIIe siècle, l'esprit qui a provoqué l'affranchissement des communes et la colonisation de l'Orient latin a été particulièrement fécond dans le domaine des arts : des recherches libres et hardies poursuivies avec intelligence, esprit de suite et de méthode, venaient d'aboutir à la création du style gothique à point pour permettre la réalisation des programmes les plus vastes, les plus complexes et les plus sublimes. On peut s'étonner de cette réalisation, mais il faudrait s'étonner davantage, si, dans des conditions matérielles et industrielles aussi favorables, un art particulièrement beau et fort ne s'était pas produit et n'avait pas donné de grandes œuvres.

« Il faudrait se garder cependant d'attribuer trop exclusivement le style gothique à l'initiative séculière et, plus encore, d'imaginer, comme on l'a fait, un antagonisme systématique entre les moines et les laïques, leurs élèves, entre l'art gothique et l'art romain qui l'avait préparé. Comme au siècle de Périclès, qui vit l'apogée du génie antique, ce fut l'idée religieuse, qui, à l'apogée non moins admirable de notre art national, inspira les plus grandes œuvres, car elle ne causait guère alors de divergence entre les hommes et représentait un idéal également cher à chacun d'eux. »

Tout en constatant la prédominance de l'esprit laïc sur l'esprit monacal, il ne faut donc pas diviser la société des XIIe et XIIIe siècles en deux camps ennemis : les moines d'un côté et les séculiers de l'autre.

Les évêques n'étaient pas systématiquement les adversaires des moines. Beaucoup sortaient des monastères et souvent y rentraient vivants ou morts. Nous ne pouvons compter, tant leur nombre est grand, ceux qui avaient été religieux avant de porter la mitre. Pendant leur vie, plusieurs prélats furent d'insignes bienfaiteurs d'abbayes. Maurice de Sully, le grand évêque de Paris, mort en 1196, qui voulut reposer dans l'abbaye de Saint-Victor, fonda ou dota quatre abbayes : Hérivaux, Hermières, Montivier et Gif, auxquelles il faut peut-être ajouter Saint-Cyr et Valprofond. L'évêque du Mans, Guillaume de Passavant, décédé en 1187, après avoir achevé les travaux de sa cathédrale en 1158, porta sa sollicitude à l'égard des moines jusqu'à faire construire dans son propre évêché un logis et une chapelle en pierre dans le but de procurer l'hospitalité à tous les religieux de passage dans sa ville épiscopale, particulièrement aux Cisterciens [1]. Le bienheureux Geoffroy de Loudun, qui inaugura, en 1254, le chœur gothique de sa cathédrale du Mans, fonda la chartreuse de N.-D. du Parc en Charnie [2]. Les causes de dissentiments ne manquaient cependant pas, et il serait facile de multiplier les exemples de ruptures orageuses provoquées souvent par les exemptions dont jouissaient trop d'abbayes.

1. *Actus Pontificum*, p. 462.
2. *Ibidem*, p. 489.

Tenant bon sur l'esprit antimonacal des architectes laïques, Viollet-le-Duc a fini par les placer dans une sorte d'oasis républicaine, où, incompris de leurs contemporains, ils se seraient érigés en censeurs de l'Église et en réformateurs de la pensée. Ces laïques, on n'en peut guère douter, étaient de bons chrétiens comme leurs contemporains. Les monuments ne nous révèlent à cet égard qu'une seule circonstance, et cette circonstance suffit pour nous instruire. Parmi les vingt à trente architectes connus du XIIIe siècle, époque à laquelle l'institut monastique commençait à décliner, on ne retrouve la sépulture que de cinq et ces cinq reposaient sous les dalles des églises monastiques : *Guillaume* à Saint-Étienne de Caen [1], au commencement du XIIIe siècle ; *Hugues Libergier* à Saint-Nicaise de Reims, en 1273 ; *Pierre de Montereau* à Saint-Germain-des-Prés, en 1266 ; *Etienne de Mortagne*, maître des œuvres de la cathédrale de Tours, à Marmoutier, en 1293 ; *Robert de Coucy*, à Saint-Denis de Reims, en 1311. La conclusion qui s'impose est celle-ci : ou les moines avaient fait des offres aux maîtres-maçons, ou les maîtres maçons avaient désigné eux-mêmes les monastères pour abriter leurs tombeaux. Dans l'un ou dans l'autre cas, il y avait affection réciproque, partant pas d'antagonisme irréductible.

Le style ogival n'étant pas une machine de guerre contre les moines soi-disant routiniers et théocrates, plusieurs d'entre eux, entraînés par le courant, n'hésitèrent pas à l'accepter.

On peut compter deux invasions du style ogival du Nord dans le reste de la France et dans les pays étrangers. La première produisit des types isolés qui suscitèrent tout au plus quelques imitations imparfaites ; la seconde implanta définitivement l'art français. L'une, contemporaine de l'enfance du style ogival, est due aux moines ; l'autre, opérée quand la formation fut complète, eut pour auteurs les évêques et les corporations laïques.

La question des architectes laïques est une de celles qui ont le plus passionné les archéologues occupés du moyen âge. En serrant bien la question, on arrive à constater que *roman* et *gothique* ne sont guère que des mots : la réalité qu'ils cachent, c'est un art unique du moyen âge, qui, après une période d'archaïsme représenté par le roman des écoles monacales, s'est épanoui en des œuvres plus parfaites dues aux architectes laïques, en attendant la décadence finale. L'art ogival, aussi bien que l'architecture romane, appartient à l'Église catholique, parce qu'il est le produit de toutes les forces vives de l'Église, de forces qui débutèrent à la prédication de Jésus au bord du Lac, pour passer par l'activité conquérante de Paul ; l'ère des martyrs ; le siècle des Basile, des Ambroise, des Augustin, des Jérôme, des Grégoire le Grand et des Chrysostome ; plus tard par l'ère des Alcuin, des Anselme, des Bernard et des Pierre Lombard. Il est dû en même temps aux deux grands ordres hiérarchiques de l'Église, l'Église enseignante et l'Église enseignée [2].

1. G. Bonet, *Analyse architecturale de Saint-Etienne de Caen*, 2e partie, chap. 1.
2. Anthyme de saint Paul, *Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique*, 2e édition. Paris, 1881, passim.

*
* *

Les architectes du domaine royal et surtout ceux de l'Ile-de-France, adoptèrent les premiers la croisée d'ogive. A la fin du XII[e] siècle, familiarisés avec le nouveau système, guidés par leur esprit ingénieux et leur hardiesse professionnelle, ils inventèrent l'*arc-boutant*.

La croisée d'ogives qui succédait à la coupole, dont elle procédait, fut une conséquence directe des traditions antiques. Ce parti qu'on adoptait était une des étapes de la marche des idées, un perfectionnement logique, accompli sans s'écarter de la voie que les Romains avaient tracée en construisant leurs berceaux, leurs voûtes d'arête, leurs coupoles. La *croisée d'ogives* n'était donc elle-même qu'une suite de principes romains, perpétués et perfectionnés par l'expérience.

Au contraire, l'*arc-boutant*, ou pour mieux dire le système de construction dont l'arc-boutant est le caractère particulier, accomplit une révolution radicale dans l'art de bâtir au XIII[e] siècle. La *stabilité*, assurée dans les anciennes constructions par les masses formant les culées des arcs et des voûtes, était remplacée par *l'équilibre* des charges, système d'une prodigieuse hardiesse, dont les architectes tirèrent de merveilleux effets. C'était cependant une innovation dangereuse, car elle avait pour conséquence de reporter au dehors les organes principaux, essentiels, que les anciens avaient toujours sagement établis au dedans. Du reste, ce nouveau système des voûtes arc-boutées, qui n'apparaît dans le Midi que comme une exception et comme une importation, ne s'établit pas, même dans son pays d'origine, sans de grandes difficultés, parce que de graves mécomptes avaient signalé son avènement. En l'absence des sciences mathématiques, il fallait aux constructeurs gothiques une habileté et une expérience étonnantes pour construire des voûtes intérieures et surtout neutraliser leur poussée par des arcs-boutants réduits à leurs véritables fonctions d'étais permanents. Il fallut de longs tâtonnements pour transformer en règles à peu près fixes les règles fatalement empiriques des constructeurs novices. Ce ne fut que vers la fin du XIII[e] siècle, et surtout dès le début du XIV[e], qu'on vit se résoudre ce difficultueux problème de construction [1].

Alors, la cathédrale, signe d'un grand âge chrétien, élevée par les évêques, les chapitres, le peuple croyant tout entier, monte autant qu'elle peut pour s'ouvrir des fenêtres larges et nombreuses, versant dans son intérieur le plus de clarté possible. Elle lance toutes ses lignes à l'assaut de l'air qu'elle vivifie et auquel elle s'unit. Ses frontons, ses pinacles, ses arêtes dentelées, ses gargouilles, ses statues, toute sa guipure de pierre, ramure où s'installent les oiseaux du ciel, comme dans le grand arbre évangélique, s'accrochent dans les nuages.

En même temps que les dimensions de l'espace, elle envahit tous les règnes de la nature, elle utilise tout, elle imite tout, elle cherche le sym-

1. Ed. Corroyer, *L'architecture gothique*, p. 8-11.

bolisme ou la valeur décorative de tout. Voulant introduire dans ses merveilleux ensembles ce que lui a révélé l'observation attentive du réel, elle imagine quand elle a cessé d'imiter. Elle se fait créatrice avec la nature pour combiner des formes nouvelles : monstres, génies, qui sont des tentatives, des emplois inédits de la puissance interne qui se manifeste partout.

La cathédrale prend aussi possession de la vie humaine dans ses manifestations multiples. Tous les métiers y collaborent et tous les arts y trouvent leur emploi. Toutes les capacités s'y donnent rendez-vous. Toutes les situations sociales s'y rencontrent. Tous les états d'âme peuvent s'y trouver à l'unisson. L'histoire entière s'y retrace dans des ensembles décoratifs. L'échelle des valeurs morales y trouve des cas qui répondent à ses degrés, hauts ou bas, depuis le saint personnage destiné à y prendre place dans une cour composée de ses égaux, jusqu'au coupable qui se repent ou qui réclame le droit d'asile. Le cycle entier de l'existence individuelle ou collective avec celui des jours et des lunaisons, des saisons, des âges du monde et de la destinée en son tour complet : tout est compris dans cette synthèse [1].

L'ère de l'art moderne ne commence réellement qu'au XIII[e] siècle. Jusqu'à cette époque, l'art était resté tributaire, et tributaire inhabile, de l'art latin abâtardi, malgré les efforts de l'époque de transition pour s'en délivrer. Le début du XIII[e] siècle est la date de son affranchissement et de la première manifestation de sa puissante personnalité. Parfois ce sera dans l'art romain, ou mieux au sein de l'art grec, à la source maternelle, qu'il ira, à son insu peut-être, prendre des inspirations, et cela par un heureux atavisme. Villard de Honnecourt dessinait des monuments romains, des costumes romains. Les imagiers gothiques apprécièrent les belles œuvres de l'antiquité ; ils en ont copié quelques-unes, notamment dans la curieuse *Visitation de Reims*, qui est un véritable pastiche de l'antique. Ce sont, il est vrai, des exceptions, car, en règle générale, l'art gothique a ignoré la sculpture ancienne. C'est à la nature qu'il a demandé ses modèles et on commettrait une erreur et une injustice en soutenant que les artistes français des XIII[e] et XIV[e] siècles, étaient incapables de progresser par leurs propres forces [2]. Néanmoins, Viollet-le-Duc, l'apologiste du gothique, l'apôtre de la raison dans l'art de bâtir, a pu proclamer l'intime analogie qui existe entre les lois du goût et de la construction qui ont présidé à la création du Parthénon et de Notre-Dame de Paris, ces deux types des architectures païenne et chrétienne, en apparence si étrangers l'un à l'autre [3].

(*à suivre*).

A. LEDRU.

1. *R. P. Sertillanges*: *La pensée chrétienne au XIII[e] siècle*, dans *Bulletin annuel* (1913) *de la Société des amis des cathédrales*, p. 11, 14.
2. J.-A. Brutails, *Pour comprendre les monuments français*, Paris, 1919, p. 92-93.
3. Maillart, *Athéna*, t. II, p. 6.



BIBLIOGRAPHIE

Compte rendu *du Congrès Général de Musique Sacrée, Strasbourg, 26-31 juillet 1921*. Édité par le Comité local ; Strasbourg, « L'Alsacien », 6, rue Finkmatt. Gr. In-8° de XLVIII et 310 pages, 20 francs.

Ce Compte rendu, qui comprend aussi les discours, conférences et rapports donnés au Congrès de 1921, intéressera tous les amis de la musique sacrée. On doit rendre grâce au dévoué Comité local d'avoir pu mener à bonne fin l'œuvre assez complexe et délicate d'une telle publication. L'ensemble des matières traitées fait en effet de ce volume un véritable *corpus* de musique, des plus intéressants. Outre les comptes rendus proprement dits et les programmes, qui occupent les quarante-huit premières pages — où nous relevons le détail des sessions préparatoires pour l'Association Française de Sainte-Cécile, — le volume contient en effet vingt-deux rapports et conférences, dont certains sont du plus haut intérêt. La liste ci-dessous en est la preuve : les titres des sujets traités et les noms des auteurs indiquent par eux-mêmes la valeur des travaux présentés :

L'Union Sainte-Cécile de Strasbourg, par M. l'Abbé Clauss ; *Les fins de la musique sacrée*, par M. l'Abbé Paul Bayart ; *Quelques aspects variés de la question grégorienne*, par A. Gastoué ; *L'art dans la psalmodie*, par Dom L. David ; *La musique palestrinienne*, par M. l'Abbé Collard ; *Essai sur le passé et l'avenir de la polyphonie sacrée*, par A. Gastoué ; *Charles Bordes et son école*, par M. l'Abbé F. Brun ; *La musique moderne à l'église*, par M. l'Abbé L. Boyer ; *Le cantique populaire d'après les principes du* Motu proprio *et d'après la tradition*, par M. l'Abbé Delporte ; *L'éducation de l'oreille*, par M. l'Abbé Gleyo ; *La culture vocale*, par M. l'Abbé Méfray ; *La formation pratique de la voix*, par Mme Gastoué ; *Fondation et organisation d'une maîtrise*, par M. l'Abbé Méfray ; *Le chant d'église dans les patronages de jeunes gens*, par M. l'Abbé Pirio ; *Rapport sur l'enseignement du latin liturgique*, par le R. P. Antoine de Sérent ; *Le chant grégorien et les mélodies de la synagogue*, par le R. P. Parisot ; *De l'harmonisation du chant grégorien*, par le R. P. Parisot ; *Ecoles d'orgue et de musique religieuse*, par M. l'Abbé Prieur ; *Communication sur « le Comité Charles Bordes »*, par Mme la Comtesse Ruffin ; *Les tendances néfastes et antireligieuses de l'orgue moderne*, par M. H. Mulet ; *Etude sur le rôle des mutations et la composition rationnelle du plein-jeu dans son orgue*, par M. H. Mulet ; *De la notion du mouvement* [*dans le chant grégorien*], par M. J. de Valois.

On voit, par cet exposé — où figurent d'ailleurs les noms de plusieurs de nos rédacteurs, — que le volume de Compte rendu du Congrès Général de Strasbourg a toutes les allures d'une encyclopédie de musique sacrée. Souhaitons que ses souscripteurs dépassent encore le nombre des congressistes.

L. T.

Abbé Louis Boyer, *La musique moderne à l'église*, plaquette in-8° de 12 pages ; Périgueux, imprimerie Cassard. — Abbé J. Delporte, *Le Cantique populaire*, in-12° de 30 pages ; Lille, Société Saint-Augustin.

Voici précisément, en plaquettes séparées, deux des conférences annoncées ci-dessus, et qu'il sera ainsi fort aisé de se procurer. Nous avions déjà annoncé précédemment la publication à part de celle de M. l'abbé Prieur : les belles études de M H. Mulet paraîtront aussi sous la même forme, prochainement, au *Bureau d'Édition*.

Abbé Charles Collin, *Pour notre chant d'église : une schola du pays basque* (extrait de la *Revue Apologétique*), in-12 de douze pages, Paris, Beauchesne.

Attachante et vivifiante étude sur la célèbre Schola de Saint-Jean-de Luz, fondée en 1896 par M. l'Abbé Flément, puissamment entraîné par Bordes lui-même, et que M. Raffat de Bailhac devait plus tard diriger. Chant grégorien, musique à plusieurs voix, cantiques en langue vulgaire, côté édifiant et surnaturel de l'œuvre, y sont exposés simplement, mais puissamment.

Les Cahiers Catholiques, numéro spécial (juin 1922), donnent le compte rendu très détaillé des belles « Journées d'art religieux » dont nous avons rendu compte en notre dernier numéro ; successivement *la Musique religieuse, les Arts plastiques, le Théâtre chrétien, la Poésie catholique* sont passés en revue dans cette substantielle brochure (Paris, 3, rue de Mézières).

V. Goller. Missa *in honorem Sancti Huberti*, à 3 voix d'hommes et orgue obligé. — Jos. de Klerk, Missa *in honorem S. Francisci Assisiatis*, à 2 voix de dessus et orgue obligé. — Edit. Van Rossum, à Utrecht.

Voilà deux messes pratiques et de bon style : plutôt faciles d'exécution. quoique d'écriture bien moderne, elles seront bien accueillies des chœurs modestes.

Abbé Gleyo, **L'ancienne Psallette de Saint-Brieuc**, plaquette in-8°. Saint-Brieuc, 1922. (Extrait des *Mémoires de la Société d'Emulation des Côtes-du-Nord*).

Le zélé maître de chapelle de la cathédrale de Saint-Brieuc se défend d'être un érudit : cependant, il a donné là un fort beau travail, bourré de documents d'archives judicieusement employés, et dont la *Société d'Émulation* de Saint-Brieuc a eu la primeur. C'est, malgré l'impossibilité de réunir des sources en nombre suffisant, une contribution fort intéressante à l'histoire des anciennes « maîtrises » d'église françaises. Le travail a son pendant en cours de publication dans l'excellente petite revue *Autour du Lutrin*, dans laquelle M. l'abbé Gleyo poursuit la publication des documents sur l'ancienne « Psallette » de l'Evêché de Tréguier.

A. G.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

Revue du chant grégorien, nº 5. — D. Cecilio, *Un Pater avec tropes* (publié d'après un manuscrit chartrain, c'est le même que celui du ms. de Sens édité par M. l'abbé Villetard, dans sa belle publication de l'*Office de Pierre de Corbeil*, que l'on chantait non pas à la messe, mais à la fin des heures. Variantes intéressantes).

Revue des Maîtrises, nº 3. — Jos. Angot, *L'utilisation, à l'église, de l'œuvre d'orgue de J.-S. Bach* (renfermant d'excellents et judicieux conseils, et mettant très justement en garde contre certains excès).

Caecilia, nº 3. — *Les jeunes gens et la restauration liturgique et musicale* (met en relief, à propos du rapport de M. l'abbé Pirio au Congrès de Strasbourg, les résultats intéressants d'une enquête sur la liturgie dans les groupes de la « Jeunesse Catholique française ». — Nº 5, J. Gass, *Histoire d'un timbalier à la Cathédrale de Strasbourg* (ruiné par la Révolution, et cherchant à « se débrouiller », curieux dépouillement de pièces d'archives).

Revue grégorienne, nº 2. — F. Pedrell, *L'accent tonique dans la polyphonie espagnole* (intéressant article démontrant, une fois de plus, la souplesse des polyphonistes anciens vis-à-vis de la place de l'accent dans la mesure ; mais, n'en déplaise au Maître, nous ne voyons aucunement en quoi cela confirme les « doctrines solesmiennes de Dom Mocquereau », puisque, d'une part, le chant grégorien n'est pas basé sur la conception de mesure, et que, d'autre part, dans les tableaux de dépouillement de Pedrell lui-même, on voit Victoria placer 205 fois l'accent au « frappé » contre 99 au « levé », si tant est que « levé » et « frappé » signifient quelque chose dans la polyphonie du XVIe).

Revue pratique de liturgie et de musique sacrée, nº 57-58. — Dom Gaston Démaret, *A propos de bréviaire et de couleur bleue* (remarquable dépouillement de mss. et d'éditions sur la correction de certains textes mal ponctués, et sur l'usage de la couleur bleue dans les ornements liturgiques depuis le IXe siècle. Ajoutons à la documentation abondante et précise du savant bénédictin, pour sa note 29 de la p. 353, l'épithète toujours en usage de *perse* pour désigner une variété de lilas, et que, dans les miniatures parisiennes du XIVe siècle, les représentations de la Fête-Dieu montrent le célébrant en ornements bleu clair. — Abel Fabre, *Les églises en ciment* (bel article de notre érudit et artiste collaborateur, sur les qualités de construction apportées par cette matière, et la façon de l'utiliser et de le décorer).

Le Gerant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe*).

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — **GRADUEL.**

A. Propre du Temps

1er Fascicule. Temps de l'Avent.
2e — Temps de Noël I.
3e — Noël-Épiphanie II.
4e — Temps de la Septuagésime.
5e — Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e — 3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e — Dimanche des Rameaux.
8e — La Semaine Sainte.
9e — Temps de Pâques.
10e — Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e — Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e — Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e — Du 7e au 11e Dimanche.
14e — Du 12e au 15e Dimanche.
15e — Du 16e au 19e Dimanche.
16e — Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er Fascicule. Novembre à Janvier.
2e — Février.
3e — Mars à Mai.
4e — Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e — Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre.*)

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er Fascicule. Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e — 2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e — Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e — Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e — Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e Partie. — **ANTIPHONAIRE.**

1er Fascicule. Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e — Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e — Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e — Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e — De l'Épiphanie à Pâques.
6e — De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e — De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre.*)

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

JUILLET-AOUT 1922.

Entered as Second-Class Matter at the [Post] Office at New York, N. Y. under the A[ct of] [...] 3, 1879, Sec. 415, P. L. & R.

SEPTEMBRE-OCTOBRE 1922. — XXIIIe ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N°: 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

Nos 274-275. — 9e no de l'Abonnt 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants:

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

" **La Tribune de Saint-Gervais** " paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue*; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la " **Tribune musicale** ", la " **Tribune de St-Gervais** " et les " **Tablettes de la Schola** " :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École	**35** »	**37** »

XXIIIe ANNÉE. — Nos 10-11 274-275 SEPTEMBRE-OCTOBRE 1922

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola 269, Rue Saint-Jacques PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75.** — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Une hymne inédite, notée, des premiers chrétiens.

Jusqu'à ces derniers temps, les pièces de musique antique parvenues à notre connaissance, comme morceaux de chant, n'intéressaient que l'antiquité païenne [1], soit que, transcrits d'âge en âge, ils se soient transmis par quelque copie plus récente, tel le début de l'hymne pindarique célèbre, soit que, portant avec eux leur marque d'authenticité,

1. Cf. mon article dans la *Tribune de Saint-Gervais*, nº de mai 1921.

ils soient conservés par un marbre ou une pierre gravée, comme les hymnes delphiques ou la cantilène de Tralles. Cette dernière, néanmoins, intéresse aussi notre chant chrétien, puisqu'elle offre le premier état d'une mélodie que l'Église d'Occident chante encore à l'office des Rameaux, d'ailleurs importé d'Orient.

Hors cela, il fallait nous contenter de textes que nous savons remonter aux premiers âges chrétiens ; ainsi le *Gloria in excelsis*, la « grande doxologie », mais que son simple récitatif (que l'on retrouve aussi dans les chants traditionnels de la Synagogue), a pu sauvegarder sans trop grande peine par la transmission orale. D'autres textes, comme l'*In paradisum*, sont cités, nommément ou équivalemment, dans des actes authentiques de martyrs des premiers âges : et, de fait, on peut constater que leurs modes, leur style mélodique, leur rythme, sont en parfait accord avec ce que nous possédons de musique antique, telle qu'elle était en usage aux premiers siècles de notre ère.

De leur côté, les papyrus gnostiques ou magiques offrent des points de rapprochement remarquables et curieux, à la fois avec l'Église et avec la Synagogue [1].

Mais jusqu'ici, il manquait de toucher du doigt une mélodie chrétienne authentique des premiers âges : on vient de découvrir un tel document.

Un lot de papyrus égyptiens, provenant des fouilles d'Oxyrhynque, a livré entre autres un fragment, acheté l'an dernier par le professeur anglais M. Bernard Grenfell, et publié par son collaborateur M. Arthur Hunt, de l'Université d'Oxford, dans le tome XV de l'ouvrage consacré au dépouillement de ces célèbres papyrus : ce fragment contient une hymne chrétienne avec son chant.

Ainsi, l'Égypte ajoute encore à la valeur des antiquités liturgiques chrétiennes qu'elle nous a déjà livrées : les « ostraka » variées, l'anaphore des fragments Crum, le tropaire des papyrus Reiner (où il y a des indications qui relèvent de l'exécution musicale) [2]. Aujourd'hui, c'est une révélation véritable sur un chant des premiers temps chrétiens. Et comme le fait remarquer un juge excellent, et que l'on ne suspectera pas de partialité, M. Théodore Reinach, qui en fit récemment l'objet d'une communication à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, communication que nous avons annoncée en son temps, « aucun doute ne peut d'ailleurs subsister ni sur l'authenticité, ni sur l'origine locale, ni sur la date approximative (fin du IIIe siècle de notre ère) du document) » [3].

1. On me permettra, pour toutes ces confrontatio s, de renvoyer à mon ouvrage des *Origines du chant romain*, Paris, 1907, et à mes livres sur l'*Art grégorien* et *le Graduel et l'Antiphonaire*, où j'en indique quelques autres encore.

2. Voir le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie* de Dom Cabrol, aux mots ALEXANDRIE, ANAPHORE, CANON, CANTIQUE, etc.

3. M. Th. Reinach en a donné depuis des transcriptions, dans un excellent article de la *Revue musicale*, n° de juillet 1922. Mais pourquoi, à l'une de ces transcriptions, avoir adjoint un « accompagnement pour piano... dû à Mlle G. R., élève du Conservatoire » ? Ses accords ont évidemment le sens modal, mais ils sont parfaitement inutiles, et n'ont pas, je suppose, le dessein de représenter une hétérophonie antique. Alors, à quoi bon ?

Cette pièce compte évidemment au nombre de ces *psalmoi idiotikoi* ou « chants particuliers » dont le concile de Laodicée (canon 59) interdit l'usage. Si elle n'a laissé aucune trace connue dans les liturgies reçues, elle s'y apparente par maints traits : elle s'apparente plus encore, pour l'esprit et les termes, à ces cantiques imités de l'Écriture Sainte, ou à ces « agraphai » primitifs d'origine inconnue, restés en si petit nombre. Mais pour la forme littéraire, comme pour le style musical, le papyrus chrétien d'Oxyrhynque nous amène en pleine civilisation grecque classique.

Donnons la transcription, avec les lacunes du papyrus déchiré et piqué.

N. B. — Ainsi que les savants qui l'ont livré au public, je transcris ce chant selon la note même indiquée par l'antique copie, sans transposition (en lisant en clef de ténor). Mais j'indique par des barres en pointillé — et non pas par des barres fixes de mesure — le jalonnement probable des mètres. Les *points* placés au-dessus des notes sont reproduits d'après l'original : ils marquent les *thésis* des pieds. — Les lettres isolées dans les passages avec points de suspension sont d'une lecture douteuse : la notation du début manque par suite d'une déchirure, et quelques notes sont peu lisibles ; toutefois, on peut en voir soit la valeur, soit la hauteur. — Il est aisé, par le contexte poétique et musical, de se se faire une idée de ce qui manque : la traduction que je donne le suggère sans aucune difficulté. — J'ajoute l'indication des accents toniques.

1.

.... (la moitié de cette période manque.) .... ΟΜΟΥ ΠΑϹΑΙ ΤΕ ΘΕΟΥ ΛΟΓΙΜΟΙ Α...
.... *et que, toutes ensemble, de Dieu les admirables*

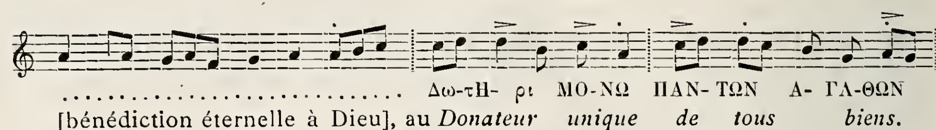
ΑΡ.......................... ΟΥ- ΤΑΝ Η - Ω | 2. ϹΙ- ΓΑ- ΤΩ ΜΗΔ'
[créations ne se taisent ni le soir] *ni le matin : Que ne se taisent pas non plus*

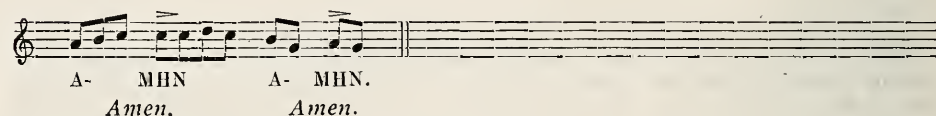
Α- ϹΤΡΑ ΦΑ-ΕϹ- ΦΟ- ΡΑ Α...Ε........ ΘΩΝ........ ΔΕΙ........ Ρ........
les astres lumineux, [ni les hautes montagnes, ni les abîmes des mers, ni]

ΠΟ- ΤΑ-ΜΩΝ ΡΟ- ΘΙ- ΩΝ ΠΑ- ΓΑΙ | 3. ΥΜ-ΝΟΥΝ- ΤΩΝ Δ'Η-
des fleuves rapides les sources. Tandis que nous chantons

ΜΩΝ ΠΑΤΕ- ΡΑ Υ- ΙΟΝ Χ'Α- ΓΙ- ΟΝ ΠΝΕΥΜΑ | 4. ΠΑ- ϹΑΙ
dans nos hymnes le Père, et le Fils, et le Saint- Esprit, Que toutes







Le texte de cette hymne nous place dans une communauté chrétienne imprégnée de l'Écriture Sainte : les deux premières distinctions rappellent maints passages des Psaumes ; toutes, et surtout les deux secondes, font immédiatement penser à la liturgie johannique de l'Apocalypse, IV, 8 et s., et surtout V, 13, 14 : « Et toute créature qui est dans le ciel, et sur la terre, et sous terre, et dans la mer, et sur elle, je les entendis toutes dire : A celui qui est assis au trône, et à l'Agneau, bénédiction, et honneur, et gloire, et puissance dans les siècles des siècles. Et les quatre animaux répondirent : Amen. » Cf. de même VII, 11-12 : « Ils adorèrent Dieu, disant : Amen, bénédiction, et glorification, et sagesse, et actions de grâces, honneur, puissance et force à notre Dieu dans les siècles des siècles. Amen. » Et encore, XI, 15 et s., XV, 3, 4, XIX, 1-6.

Même, en dehors de l'Apocalypse, on trouvera dans les épîtres maints passages d'où l'auteur a pu tirer l'idée de ces deux périodes, et la dernière épithète rappelle Corinth. II, 12 ; Jac, I, 17. Cependant, la louange explicite de la sainte Trinité se rattache plutôt au célèbre *Phôs hilaron,* déjà traditionnel au temps de saint Basile (milieu du IVe siècle), dont il nomme l'auteur : Athénogène, que l'on identifie d'habitude avec le martyr du même nom, qui vivait au IIe siècle : « Ἀινοῦμεν Πατέρα, Υἱόν, καὶ Ἅγιον Πνεῦμα Θεόν, Nous chantons le Père, le Fils, et le Saint-Esprit, Dieu. » On ne saurait rien tirer des œuvres hymniques de Synesius et de Clément d'Alexandrie, qui ne sont point des doxologies, mais des invocations au Christ.

Cependant, l'hymne d'Oxyrhynque a ce rapport avec ces dernières, qu'elle n'est point en prose, comme les acclamations primitives à forme psalmique, ni en vers rythmés sur l'accent, comme les compositions plus récentes, mais en mètres classiques, comme encore, dans la même province, l'autre composition, non notée, des papyrus de Berlin.

L'anapeste domine, au point de vue du texte : il ne semble pas toutefois qu'il ait eu une influence décisive sur le rythme de la mélodie.

Celle-ci est également métrique, ses mètres sont habituellement binaires et réguliers [1], marqués par les points de thésis des pieds.

La notation grecque classique de ce chant est très complète et très précise, plus riche même en détails que tous les fragments antiques connus, sauf sur un point où nous voudrions bien, justement, avoir quelque lumière. La brève y étant traduite par la croche ♪ et la longue par la noire ♩, les groupes de brèves, qu'elles soient deux, trois ou quatre, y sont uniformément réunis par le trait de la longue (comme nos barres de groupes de croches) sans que cette *makra* indique, soit lacune de l'original, soit usure du papyrus, si l'auteur ou le copiste a entendu faire des longues de deux, de trois, de quatre temps premiers. Cependant, ceci est absolument en rapport avec la pensée antique, et c'est pourquoi j'ai transcrit fidèlement ci-dessus ces groupes par deux, trois ou quatre croches liées.

D'autres en ont pensé autrement, et — à mon avis — emportés par la régularité de notre mesure, ont vu là des triolets et des divisions quaternaires : mais M. Th. Reinach fait précisément des réserves sur ce point douteux. Je suis tout à fait d'accord, parce que cela me paraît plus en rapport à la fois avec le concept antique, et que cela se retrouve dans les plus anciens chants traditionnels, que la *makra* représente là « en réalité une durée supérieure à deux temps ». La régularité absolue de la mesure n'entre pas, en effet, dans la pensée de la métrique grecque, pas plus qu'elle n'existe dans la pratique liturgique.

Nous pouvons faire nôtre ici les très justes réflexions de M. Reinach : « Une pareille irrégularité ne me choque pas autant que les métriciens qui persistent à s'imaginer que le frappé des mesures antiques (*thésis*) avait exactement le caractère du temps fort de la mesure moderne. Je ne crois pas, pour ma part, à l'existence chez les anciens d'un appui périodique de la voix (*ictus*) : l'intensité supérieure du son initial du frappé résultait simplement de la coïncidence de la note chantée et du battement du pied. » Y a-t-il une autre conclusion à tirer ? Je le dirai tout à l'heure.

Le style mélodique de l'œuvre, — certains sauts de sixte à part, qui sont dans la note antique — est en tout comparable aux mélodies liturgiques du même mode, le « tetrardus ». Et c'est précisément dans des pièces d'offices très anciens, comme au verset du graduel du dimanche dans l'octave de l'Épiphanie, que nous trouverons à établir de telles comparaisons, dans une mélodie ici vocalisée, là disposée sur des syllabes. Les coupes mélodiques, plus ou moins importantes, sont placées sur les mêmes notes que dans les pièces grégoriennes du VII[e] ton, *sol*, *ré* (teneure), *mi* (coupe de la médiante psalmodique), pour les principales cadences ; l'appui sur le *si*, le *do* ou le *fa* pour les passages secondaires. On pourra comparer aussi à cette hymne, comme type de

1. Il peut y avoir une erreur de copie à l'avant-dernier mètre de l'incise 2, et les acclamations des *Amen*, calquées à peu près l'une sur l'autre, semblent faire exception.

chant syllabique, l'*In paradisum* déjà cité. Enfin, si l'accent tonique n'a pas eu d'influence sur le mètre des paroles, il en a eu sur la musique : les syllabes toniques offrent de préférence des groupes plus longs, ou des notes plus élevées que sur les syllabes voisines.

Et maintenant, y a-t-il quelque conclusion générale à tirer de ce chant, du point de vue de la rythmique liturgique ? La première constatation est la présence de groupes de notes, par deux, par trois, par quatre, véritables neumes, sur diverses syllabes, phénomène inconnu de l'antiquité classique : par là, l'hymne d'Oxyrhynque échappe déjà à cette antiquité, et se montre l'ancêtre de nos anciens chants. La seconde est celle-ci : chantez cette hymne sans tenir compte des longues métriques marquées par les noires, rien ne la différenciera de bon nombre de chants grégoriens. Or, que reproche-t-on, — justement, à mon avis — à l'interprétation habituelle du chant liturgique ? Précisément, cette sorte de mollesse qui vient de la trop grande accumulation de temps égaux dans certaines pièces : au contraire, dans un chant de ce type, — par exemple les introïts ou les communions, — où les groupes alternent, plus ou moins régulièrement, avec des *punctum* sur une syllabe, donnez à ces notes isolées non pas l'idée de valeur de temps qui vient de notre notation mesurée, mais la valeur de la syllabe correspondante, vous aurez très fréquemment l'équivalent de l'hymne gréco-égyptienne qui vient d'être découverte, — une explication pratique de certains passages, obscurs autrement, des vieux théoriciens, — avec la raison, qui sans cela nous échappe, de la formation de la musique mesurée médiévale à son premier stade. Et j'ajouterai : une interprétation plus souple, plus nette, plus satisfaisante, sans verser pour cela dans aucune espèce de mensuralisme, en nous rappelant que le chant d'Oxyrhynque est de la musique métrique — et non pas « mesurée » — composée sur un texte en vers, et que nos antiennes le sont sur de la prose, traduction elle-même, en bien des cas, de prototypes écrits en une autre langue, sans que l'on se soit autrement soucié de faire cadrer le « nombre » latin, par exemple, avec l'original grec : l'introït de la Pentecôte en offre un cas non douteux.

A. Gastoué.



NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Les Amis des Cathédrales:

Mantes; ses orgues et ses maîtres.

La Société des Amis des Cathédrales a tenu à Mantes, le 22 juin 1922, sa dernière réunion de la saison.

On ne manqua pas, en route, de faire sous la direction de MM. Enlart, Aubert et Rhein, la visite archéologique des églises d'Epône, de Vernouillet, de Gassicourt et de Triel, remarquables, les deux premières par leurs clochers si caractéristiques, les deux autres par de somptueux vitraux du xiii[e] et du xvi[e] siècle, et par les particularités architecturales de leur construction et de leur style.

A l'église de Gassicourt, notamment, on s'attarda à examiner un mobilier admirablement conservé : groupes de statuettes, clôtures de chœur, stalles, le tout richement sculpté ; les musiciens ne manquèrent pas d'admirer parmi des peintures murales datant du xvi[e] siècle et décorant de larges surfaces du croisillon sud, un concert angélique qui constitue un document précieux pour l'histoire des instruments de musique : on y peut observer, scrupuleusement représentés, un orgue portatif, un luth, une harpe, une viole et divers instruments à vent.

La collégiale Notre-Dame de Mantes, si joliment encadrée dans un site des plus enchanteurs, avait été choisie pour qu'y fût donnée, par les Chanteurs de la Société, la traditionnelle audition de musique sacrée qui fait partie du programme de la journée, à chaque voyage organisé par les Amis des Cathédrales.

Ce beau monument, où se fondent en une si gracieuse harmonie, la sévérité de l'art roman, la nerveuse énergie du style de l'Ile de France au temps de Philippe-Auguste et de saint Louis, et la somptueuse fantaisie fort en honneur au xiv[e] siècle, se prêtait merveilleusement, avec son excellente acoustique, à l'exécution du programme musical, réglé par M. Henri Letocart, et à l'évocation d'un passé musical, qui dut, à Mantes, avoir été digne de la splendeur de ses églises de Notre-Dame et de Saint-Maclou.

De ce passé artistique, malheureusement, il ne subsiste pour ainsi

dire aucun témoignage écrit, les archives de la collégiale ayant presque entièrement disparu. On ignore donc le nom des maîtres musiciens qui se succédèrent tant à Notre-Dame qu'à Saint-Maclou, pour en faire retentir les nefs lumineuses des mélodies grégoriennes ou des polyphonies des siècles d'art et de foi.

La chronique de Mantes [1] a conservé toutefois le souvenir d'anciennes orgues commencées à Notre-Dame l'an 1583, et terminées pour les fêtes de la Pentecôte trois ans plus tard. Ces orgues, qui avaient été construites par le facteur Nicolas Barbier, « natif de Laon », avaient coûté 2.000 livres. Barbier était l'auteur de l'orgue de l'église Saint-Gervais de Gisors, établi sur une magnifique tribune de pierre édifiée par Jean Grappin, et inauguré par Guillaume Costeley, l'année 1588 [2].

A Notre-Dame de Mantes, l'un des premiers titulaires, — peut-être le premier, — de l'orgue construit par Nicolas Barbier, fut maître Lefébure ; il était à la fois organiste et facteur, car nous le voyons, le 21 mars 1607, passer un marché de 80 livres pour la réfection des orgues de l'église Saint-Pierre de Montfort l'Amaury [3].

Refaites sous le règne de Louis XIII, en 1616, les orgues de Notre-Dame de Mantes furent de nouveau remaniées en 1651 ; on ignore les noms des artistes qui furent chargés de ces travaux, et il est impossible de se faire une idée exacte de l'importance de l'instrument, tout l'ancien mobilier de la collégiale ayant été dispersé ou détruit. L'orgue actuel, placé à l'extrémité de la vaste galerie qui surmonte le collatéral nord, est un instrument entièrement moderne ; il compte 34 jeux, répartis entre 3 claviers et un pédalier, et a été établi en 1897 par la maison Merklin [4].

Des anciens maîtres de musique de l'insigne collégiale, on ne connaît guère que le sieur Mantion, nommé dans le testament olographe de Nicolas Bernier, successeur de l'illustre La Lande comme sous-maître de la Chapelle du Roy.

Nicolas Bernier, qui naquit à Mantes le 28 juin 1663, et qui fut d'abord maître de musique à la cathédrale de Chartres, puis à l'église Saint-Germain-l'Auxerrois et à la Sainte-Chapelle de Paris, n'oublia jamais l'église de son pays natal ; outre le legs de cent livres qu'il assurait au sieur Mantion par le document cité plus haut et daté du 30 juin 1733, il laissait aux pauvres de l'hôpital général de la ville de Mantes, la somme de 600 livres, à condition que ledit hôpital ferait célébrer un service dans l'église du cimetière le lendemain de son enterrement, et un autre service au bout de l'an.

1. Cf. *La Chronique de Mantes*, par Alp. Durand et E. Grave, Mantes, 1883.

2. A Gisors, la tribune de Jean Grappin existe toujours, mais l'orgue de Nicolas Barbier a été remplacé par un buffet et un instrument neufs en 1775. Voir la curieuse description de l'instrument primitif dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1901.

3. Archives de Seine-et-Oise. Copies extraites des *Comptes de l'église de Montfort l'Amaury*, par M. le Comte de Dion.

4. La façade en style néo-gothique du buffet donnant sur la première travée de la grande nef a été dessinée par M. Simil, architecte diocésain.

*
* *

Les Amis des Cathédrales firent d'abord la visite archéologique de la Collégiale, sous la direction de M. Rhein, qui en retraça les destinées à travers les siècles et en expliqua savamment les caractéristiques de style et les détails d'architecture ; ensuite eut lieu l'audition musicale dirigée par M. Henri Letocart. M. Jules Caffot, organiste de la Collégiale, tenait les claviers du grand orgue ; il interpréta des préludes et des fugues de J.-S. Bach et de Boëly, et la *Pièce héroïque* de César Franck, avec une parfaite connaissance des ressources de son instrument et de leur adaptation aux conditions acoustiques du monument.

Les chœurs des Amis des Cathédrales, sous la direction de M. Letocart, firent merveille : ce fut d'abord le recueillement d'un motet aux profondes pensées, le *Præparate corda* de Claudin de Sermisy (✠ 1562), sous-maître de la Chapelle des rois François Ier et Henry II ; puis le flamboiement du fameux « quinque » *Laboravi* de Jean-Philippe Rameau dont l'accent et les harmonies audacieuses sont inoubliables.

L'œuvre de Nicolas Bernier fut représentée par un touchant motet à voix seule *O dulcis amor*, mystique « élévation » extraite d'une grande composition religieuse intitulée *Amo te*. Mlle M. Thuillant donna de cette belle page du vieux maître mantais une interprétation parfaite de style et de tact dans l'exécution des agréments.

Un majestueux *Sacerdos et Pontifex* à 4 voix mixtes du maître vénitien Andrea Gabrieli, déploya sa puissante architecture, évocatrice des splendeurs de Saint-Marc ; tandis que le *Pleni sunt cœli* de J.-B. Lully devait terminer l'audition dans la magnificence rectiligne de ses puissantes sonorités.

A l'orgue d'accompagnement, M. André Fleury sut résumer fort habilement l'instrumentation massive et brillante du fameux surintendant de la musique de Louis XIV.

M. Letocart et les chanteurs des Amis des Cathédrales peuvent être fiers de cette belle audition. Les auditeurs mantais accourus en foule en garderont un profond et durable souvenir, qui leur rendra plus chère encore la beauté de leur gracieuse Notre-Dame.

Félix Raugel.

DISTINCTION HONORIFIQUE :

M. Joseph BONNET, chevalier de la Légion d'honneur.

Tandis que, dans la dernière promotion à l'Ordre de la Légion d'honneur, le maître Widor était élevé à la dignité d'officier, — pour laquelle nous le prions d'agréer nos respectueuses félicitations, — notre confrère et ami Joseph Bonnet était nommé chevalier du même Ordre.

Les organistes sont donc à l'honneur, et la musique religieuse de notre pays reçoit ainsi un lustre que l'on n'est pas accoutumé de lui voir accorder par les autorités civiles.

*

Nous sommes heureux de féliciter chaleureusement M. Joseph Bonnet : l'éminent artiste chrétien reçoit là une récompense digne de son talent, et qui marque en même temps les services rendus par lui à l'art français, tant par ses « missions » officielles que par les inspections de cours d'orgue à l'étranger. On sait, en effet, que l'organiste de Saint-Eustache de Paris est en même temps directeur titulaire des classes d'orgue, entre autres, du fameux conservatoire de Rochester (États-Unis d'Amérique) où plusieurs orgues de deux et trois claviers et d'un bon nombre de jeux sont mis à la disposition des élèves pour y travailler suivant le plan d'études dressé et inspecté chaque année par M. Joseph Bonnet.

Nos vœux les plus cordiaux au nouveau chevalier.

La Tribune.



Glanes et réflexions. — On est tout étonné de trouver dans une revue musicale sérieuse, à propos du système Houdard (auquel il a déjà été tant de fois répondu) mis en opposition avec la tradition restaurée par les bénédictins, cette étonnante affirmation, que « la solution bénédictine consista à s'appuyer sur l'exemple le plus récent, celui du XIIIe siècle, et à prendre pour base le « rythme oratoire », le *numerus* de Cicéron et Quintilien ». Qu'est-ce que cela veut dire ? Le même rédacteur assure que « bien des auteurs », parmi lesquels Georges Houdard, conclurent à une *mesure* du chant grégorien. Mais précisément, s'il divise le temps, Houdard n'a pas de mesure ! Et, s'il est un système qui soit « radicalement invraisemblable historiquement », c'est bien celui-là. Qu'on puisse en tirer certaines transformations agréables de certains chants, tout est possible ; et, en dépit des allégations de l'auteur de cet article, M. le chanoine Besse « est trop fin » pour attacher une autre valeur au système Houdard.





Saint-Saëns et l'accent latin :
l'*Ave Maria* dit « d'Arcadelt »

Un passage de la notice nécrologique que nous consacrâmes au maître récemment disparu, touchant le sentiment qu'il avait eu sur l'accent latin lors de la composition de certaines de ses œuvres, a étonné quelques-uns de nos lecteurs, d'autant plus qu'autrefois dans cette revue même, M. le Chanoine Gaborit, — mais sous sa propre responsabilité — avait échaffaudé sur ces mêmes œuvres une certaine théorie sur le traitement de l'accent tonique latin dans les compositions polyphoniques, opinion que le R. P. Dom Mocquereau commenta et développa tout au long d'un volume de la *Paléographie Musicale*, le tome VII, suscitant par là beaucoup de polémiques.

Ici, cependant, nous n'avons jamais adopté, on le sait, ces théories, et nous savions comment Saint-Saëns souriait de ceux qui s'appuyaient ainsi sur des œuvres où il n'avait jamais eu dessein que de faire de la musique, sans même penser à l'accent tonique latin, dont il ne se souciait alors nullement.

Or, l'intéressante revue *Les Questions Liturgiques et Paroissiales* (« revue réservée au Clergé »), publiée par les RR. PP. Bénédictins de Louvain, nous apporte la solution de cette question — et d'autres —, sous la plume de Saint-Saëns lui-même.

En effet, notre confrère le R. P. Dom Joseph Kreps, l'excellent organiste de l'abbaye, avait tenu à consulter Saint-Saëns sur ce sujet : le maître lui avait longuement répondu, et c'est cette lettre que nous reproduisons aujourd'hui, telle que l'a publiée la revue de Louvain (VIe année, n° 1).

A cette occasion, le compositeur apporte une solution à un problème qui agitait les musicologues : quelle est l'origine de l'*Ave Maria* répandu depuis le milieu du XIXe siècle sous le nom d'Arcadelt et qui, bien certainement, n'était point une composition polyphonique vocale du XVIe ? Nous apprenons, par la lettre de Saint-Saëns, qu'elle est de la même époque et du même milieu où naquirent d'autres œuvres apocryphes ou publiées sous des noms supposés, tels le fameux passage de l'*Enfance du Christ* que Berlioz, son auteur, fit passer sous le nom imaginaire de Pierre Ducret, ou le prétendu « air d'église » de Stradella, qui n'a même pas le mérite d'être un pastiche, et a pour auteur Niedermeyer, etc.

Mais laissons la parole à Saint-Saëns. Nous publierons prochainement d'autres lettres inédites du même maître, à propos du chant grégorien. L. R.

*
* *

Paris, 4 août 1919.

Mon révérend Père,

Sans vous en douter, vous avez touché à un point extrêmement sensible de ma conscience musicale et artistique.

Je vais vous donner la clef du mystère. Quand j'ai écrit l'*Oratorio de Noël*, destiné à être exécuté dans l'église de la Madeleine pendant la nuit de Noël même, j'étais fort jeune (23 ans) et ignorant de bien des choses ; et j'avais cru bien faire en me réglant sur la *quantité* des syllabes que j'avais observée soigneusement dans mon adolescence alors que j'avais la passion des vers latins. C'est Liszt qui, plus tard, ayant connu mon oratorio auquel il s'était intéressé, m'a fait comprendre mon erreur ; j'ai rectifié beaucoup de passages, mais je ne pouvais rectifier tout sans détruire mon œuvre et il en est résulté une cote mal taillée où la bonne prosodie et la mauvaise vivent ensemble [1], ce qui me chagrine, car j'ai la mauvaise prosodie en horreur.

Elle est fréquente d'ailleurs dans les compositions modernes. Je vous citerai entre autres un morceau qui fut célèbre, l'*Ave Maria* attribué à Arcadelt et qui commence ainsi :



Cette prosodie défectueuse [2] m'avait toujours fait douter de l'authenticité du morceau, car les œuvres anciennes sont toujours parfaitement écrites au point de vue prosodie ; aussi n'ai-je pas été étonné lorsque Dietsch, qui fut maître de chapelle de la Madeleine pendant longtemps, m'apprit qu'il était l'auteur du célèbre *Ave Maria*, et que celui-ci avait dû sa célébrité à la supercherie.

On le chantait à la *Société des Concerts* du Conservatoire, où un motet signé de Dietsch n'aurait pas trouvé accès ; Liszt en a fait un délicieux arrangement pour orgue.

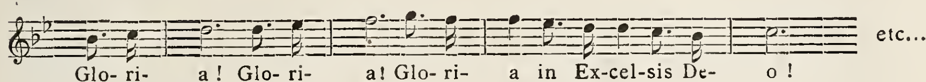
On a donc parfaitement raison de critiquer la prosodie de mon petit oratorio de Noël. Tout ce qu'on peut dire pour la défendre, c'est que beaucoup de compositeurs modernes de musique d'église méritent des

1. Ainsi, voilà donc l'explication, et pourquoi l'*Oratorio de Noël* de Saint-Saëns renferme — comme tant d'autres œuvres françaises — un mélange de mesures où l'accent latin est tantôt au frappé, tantôt au levé ; rien de préconçu, mais le résultat de l'ignorance de l'auteur ! On voit le danger d'échafauder des théories sur des compositions insuffisamment travaillées ou guidées par de pures routines dans le phrasé. N. D. L. R.

2. Remarquez ici le vrai sentiment de Saint-Saëns averti.

reproches analogues. Que dire de ceux qui dans des *O salutaris* répètent plusieurs fois « Da robur fer, da robur fer » et mettent *auxilium* dans la phrase suivante ?

Mais rien n'a égalé l'horreur d'une messe solennelle d'Adolphe Adam, où l'on chantait :



Et tout à l'avenant ! Cette messe eut un énorme succès, éphémère d'ailleurs.

Pour trouver de la belle prosodie latine dans la musique moderne il faut aller la chercher chez Gounod, qui avait passé par le séminaire. Mais l'École Franckiste qui tient actuellement le haut du pavé est ennemie de Gounod, et l'on ne chante pas sa musique religieuse, où il y a cependant d'admirables choses [1].

Il se peut que les doctrines dont vous parlez soient trop absolues et je n'en serais pas étonné. Mais la prosodie de mon Oratorio n'est pas défendable ; on doit chanter *Déus méus* et non pas *Deús meús*.

Je dois dire que la *messe* que j'ai écrite à vingt ans n'a pas les mêmes défauts ; elle est correctement prosodiée, autant qu'il m'en souvient ; à l'exception du *Credo* qui n'est cependant que le *Credo* de *Dumont* harmonisé [2].

Veuillez agréer, mon révérend Père, mes respectueux hommages.

C. Saint-Saëns.

1. Nous avons dans la *Tribune de Saint-Gervais* prôné à diverses reprises ce qu'il y a de bon dans Gounod, et nous croyons que la partialité de Saint-Saëns envers ce qu'il appelle « l'École Franckiste » l'égare. En réalité, Gounod a eu son temps, et, pour employer une expression vulgaire, il a « passé de mode », ce qui pour quelques-unes de ses compositions est regrettable. N. D. L. R.

2. Mais « arrangé » en mesure par le maître. *Id.*





LE B^{x} GODERAN LE JONGLEUR

PATRON DES MUSICIENS LIÉGEOIS

Parmi les églises qui embellissent le panorama de la ville de Liége, celle de Saint-Gilles attire particulièrement l'attention, d'abord par sa position au sommet de la colline la plus élevée, ensuite par l'architecture de son bâtiment et sa tour massive.

A considérer le site pittoresque qui l'entoure on ne se douterait point que ce lieu était jadis couvert d'une épaisse forêt, peuplé de bêtes féroces et servant de refuge aux brigands.

Un écrivain du XVIe siècle, Hubert Thomas, rapporte qu'autrefois, c'est-à-dire deux mille ans auparavant, se trouvait érigé là un autel en l'honneur de Vulcain [1]. Gilles d'Orval, de son côté, parle d'un ravin surnommé *Puits d'Enfer*, parce que de ses profondeurs s'échappaient les tempêtes et les tonnerres [2].

Laissons la fable pour l'histoire qui nous apprend que l'église actuelle est le seul monument resté debout d'un florissant monastère, l'abbaye de Saint-Gilles, dont le souvenir devrait être cher aux musiciens liégeois. Durant huit siècles, tous les musiciens qui jouaient de quelque instrument y vinrent processionnellement honorer la mémoire d'un de leurs confrères : le bienheureux Goderan, jongleur de profession et fondateur de ce couvent.

L'origine de cette fondation est intéressante à connaître et ne manque pas d'une certaine poésie frisant la légende, qui a fait considérer ce fait comme une fiction, en dépit du fonds historique sérieux qui lui sert de base.

Au Xe ou XIe siècle [3], vint à Liége un certain Goderan, natif de la ville de Saint-Gilles, en Gaule narbonnaise [4]. Il exerçait le métier de

1. *De Tungris et Eburonibus*, Strasbourg, 1541.

2. « Juxta quam (il s'agit de la demeure d'un romain) est Vallis quæ dicitur Puteus inferni. Dicuntur etiam ab incolis fulgura et tempestates de eodem loco ascendere. » (*Vita Notgeri. Monumenta Germaniæ historica. Scriptores*, t. XXV, p. 58.)

3. La plupart des auteurs placent cette venue au temps de Notger (972-1008). Rupert la fixe vers 1083.

4. « Du pays de Provence ». (MOHY DE ROND-CHAMP, l'*Histoire des histoires*, Liége, 1625, p. 46-47.)

jongleur et se faisait accompagner d'un ours et d'un singe qui étaient pour lui de précieux collaborateurs.

Les Liégeois, aussi hospitaliers jadis qu'aujourd'hui, le reçurent cordialement et apprécièrent hautement les divers talents dont la nature l'avait doté, car, nous dit un chroniqueur, « à Liége séjournat et assemblat grant argent » [1].

C'est alors que la grâce divine vint à toucher son cœur fatigué de courir le monde et accablé par les ans [2]. Docile à sa voix, Goderan résolut de quitter le monde. Il se choisit une retraite près de la ville, au *Mont Publémont*, où il se proposa de mener le genre de vie des anciens anachorètes. Ce lieu, nous l'avons dit plus haut, était, à juste titre, redouté des Liégeois et surtout des voyageurs que la nécessité obligeait à traverser la forêt.

Notre ermite ne voulut pas manquer l'occasion d'être encore de quelque utilité à son prochain. Il se constitua d'abord le guide des voyageurs, qui pouvaient ainsi franchir avec plus de sécurité ce passage dangereux. Ensuite, il construisit de petites cabanes pour loger ceux qui étaient surpris par la nuit ou que la fatigue du voyage obligeait à quelque repos. Ce n'était pas assez. Goderan songea à ériger un oratoire, tant pour son avantage spirituel que pour celui de ses hôtes, car bientôt, de nombreuses personnes vinrent à fréquenter ces lieux.

Pour l'aider dans sa tâche, l'ex-jongleur fit appel à l'un de ses anciens collaborateurs. Auxiliaire de ses désordres [3], il resta celui de leur expiation. Et l'on vit, spectacle peu banal, l'ours savant devenu manœuvre, charrier les pierres et autres matériaux de construction.

Gondran avait son ourse ; la bieste famelheuse [4]
Faisoit pire aporteir et chouse qui mult peuse [5],
Près de là les prendroit des roches ténébreuses [6].

En souvenir du patron de sa ville natale, cette modeste chapelle fut dédiée à saint Gilles et Goderan devint ainsi le premier propagateur du culte de ce saint en Belgique [7].

Abry nous dit que « beaucoup de personnes attirées, soit par curiosité ou pour connaître la manière dont il vivait, soit pour l'entendre

1. Jean d'Outremeuse, *Ly myreur des histors*, éd. Borgnet et Bormans, t. IV, p. 335.
2. « Car viez fut et floris (a). » *La geste de Liége*, vers 31724.) C'est le même ouvrage que le précédent et écrit par le même auteur, mais mis en vers.
a) *floris* = blanc (par les cheveux et la barbe).
3. « Et sa vie ot gastée.
« En grant papelardie, dont la chire at grée (a). »
(*La geste de Liége*, *op. cit.*, vers 31724 et 31725.
a) dont il a offensé le ciel.
4. *Famelheuse* : familière, apprivoisée.
5. *Peuse* : pèse.
6. *Id.*, vers. 31752.
7. M. l'abbé E. Rembry a écrit un ouvrage de première valeur sur : *Saint Gilles, sa vie, ses reliques, son culte en Belgique et dans le nord de la France*. Bruges, 1881-1882, 2 vol. Nous l'avons mis largement à contribution.

jouer des instruments, ou pour voir les tours du petit singe, allaient le visiter [1] ». Tout ceci est sujet à caution, d'autant plus que l'auteur n'indique pas ses sources.

Il est toutefois certain que de nombreuses personnes abandonnèrent le monde pour venir se placer sous sa direction. Les auteurs les plus sérieux [2] avancent même que les femmes étaient aussi reçues à l'ermitage, et l'on cite, à ce sujet, le nom de Judile que Goderan plaça à la tête des personnes de son sexe.

Nous ignorons la date de la mort de Goderan, mais nous savons qu'elle fut des plus édifiantes [3] et sa mémoire vénérée à l'égal de celle d'un saint [4]. Son corps fut inhumé dans la chapelle qu'il avait construite, devant l'autel de saint Denis et de saint Lambert, où bientôt celui de sœur Judile vint le rejoindre [5].

Le monument qu'on y remarqua plus tard, y fut sans doute élevé lors de la reconstruction de l'édifice, après l'incendie de 1169, « eslevé de 4 pieds sur terre avec colonnes d'allebastre, laquelle y a persévéré jusques l'an 1568, lorsque le Prince d'Orange assiégea la ville [6] ».

Les documents sont muets sur la période qui s'étend de la mort de Goderan à l'époque où l'ermitage se mua en un monastère d'hommes, c'est-à-dire jusqu'en 1083, où l'abbé de Saint-Laurent, Bérenger, y plaça des chanoines de saint Augustin sous la direction de Géric qu'il nomma prieur. Il fut encore établi que, si cet établissement prenait du développement, l'abbé de Saint-Laurent se réservait le droit de choisir son chef pour le présenter à l'approbation de l'évêque de Liége [7].

Nous pouvons déduire de là que le terrain sur lequel Goderan avait établi domicile relevait de l'abbaye bénédictine de Saint-Laurent, sa très proche voisine.

L'érection de ce prieuré en abbaye est attribuée à l'évêque Albéron,

1. E. Rembry, *Saint-Gilles, op. cit.*, t. II, p. 286.

2. Fisen, *Sancta Legia romanae filia, sive historiarum ecclesiae leodiensis, partes duæ.* Liége, 1692, deuxième partie, p. 149.

Du même auteur : *Flores ecclesiæ leodiensis.* Liége, 1647, p. 185.

3. « Feliciter et magna sanctitatis opinione vitam clausit Goderanus. » (*Recueil historique et généalogique des abbés de Saint-Gilles,* dans le *Bulletin de la Société scientifique et littéraire du Limbourg*, t. XI, p. 177, Tongres, 1870.)

4. Dans ses *Biographies des saints personnages du diocèse de Liége*, Fisen place celle de Goderan au 29 mars. (Flores, *op. cit.*, p. 185.)

5. « Juxta cujus tumbam, posita fuit venerabilis mulier et Deo dilecta soror Judila primitiva reclusa ejusdem loci. » (Texte de Gilles d'Orval dans Chapeaville : *Gesta pontificum tungrensium trajectensium et leodiensium*, t. II, p. 67, Liége, 1612-1616.)

6. Aloys de Limbourg, abbé de Saint-Gilles, *Vie de saint Gilles.* Liége, 1627, p. 122. « Item ont trouvé bonne partie de la maison et monastère de Saint-Giel en Publémont, de l'ordre de saint Augustin, avoir esté bruslée, gastée et ruinée. » (*Estime des dommages faits au pays par l'armée du prince d'Orange* dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire du Diocèse de Liége*, t. XII, p. 321.)

7. La lettre du moine Wibald au pape, datée de 1152, est explicite à ce sujet. Elle est publiée par Martène et Durand dans *Amplissima collectio,* t. II, col. 540. Voir aussi Daris : *Histoire du diocèse de Liége jusqu'au XIIIe siècle*, p. 462. Un conflit sérieux s'éleva, en 1170, au sujet de cette prérogative que s'était réservée l'abbé de Saint-Laurent. (*Cartulaire de saint Laurent*, résumé par Daris dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire, op. cit.*, t. II, p. 149.)

considéré, avec raison, comme son second fondateur. Bien que son règne, sur le siège de Saint-Lambert, ait été de courte durée, de 1123 à 1128, il fit agrandir les bâtiments du monastère et par des donations importantes augmenta considérablement les ressources de la maison. L'oratoire, édifié par Goderan, fut démoli pour faire place à une église plus importante qu'Albéron consacra lui-même le 29 septembre 1127 [1].

Ce prélat portait à cette abbaye une prédilection spéciale et voulut y reposer après sa mort. Il choisit lui-même sa sépulture « au chœur, devant le Grand Autel ». Il mourut peu après la consécration de l'église, en 1128 [2]. Son épitaphe a été plusieurs fois publiée [3].

*
* *

Plusieurs auteurs avancent que bien avant cette époque, tous les musiciens liégeois étaient tenus de venir chaque année rendre hommage à la mémoire de leur confrère et de lui présenter une offrande. Cette coutume, nous dit Fisen, après tant d'années, se continue encore de nos jours [4].

Nous ne connaissons aucun document qui nous permette de remonter aussi loin. Il est certain toutefois que bien avant le XIVe siècle cet usage était déjà en vigueur, comme nous l'apprend un chroniqueur de ce temps. « Touz les menestréis de Liége et cheauz (*a*) de leur fraterniteit (*b*) vassent (*c*) al procession à toutes leurs instrumens sonans, le merquredit après la Saint Johain, vensentier (*d*) le lieu Saint Gile, l'englise, touz les ans perpetuement, portant une chierge de chire [5] ».

A partir du sac de Liége, en 1468, l'exécution de cette ordonnance fut négligée un certain nombre d'années, ainsi qu'on le peut voir dans les *Statuts* de la corporation des musiciens et cuisiniers, groupés dans la même confraternité : « par les fortunes de guerre ayantes regnet, mesment la négligence et mal police de ceulx de la dite compangnie, la choese n'aroit este entretenue ne observée. » Désirant renouer la tradition, « la compangnie et confraterniteit des minestreis et cuysiniers de la cité, franchise et banlieue de Liége », lors de la révision et confirma-

1. L'église actuelle, restaurée il n'y a pas longtemps, est celle édifiée par Albéron. A ce sujet, M. Lohest a fait remarquer, dans une séance de la Société d'Art et d'Histoire, que l'église de Saint-Gilles d'Arles, en Provence, présente, dans la structure de certaines fenêtres, des analogies absolument spéciales et semblables à celles de Saint-Gilles de Liége. (*Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire, op. cit.*, t. IX IIe partie, p. 460.)

2. *Gallia Christiana*. T. III, col. 1009. — J. Halkin. *Alberon, 1er évêque de Liége* dans le Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire. Op. cit. T. VIII, 2e partie, p. 327.

3. On peut la lire dans Halkin, Op. cit., p. 332, qui cite aussi les autres éditeurs.

4. *Sancta Legia*. Op. cit., p. 149.

5. *Ly Myreur des Histors*. Op. cit., p. 337.

(*a*) Ceux.

(*b*) Confrérie, fraternité.

(*c*) Aillent.

(*d*) Visiter.

tion de ses *Statuts* par les échevins de la ville, porte à la connaissance de ses affiliés : « Premièrement, avons ordonné que tous ceulz de la compangnie seront tenus, chascun an, le jor qu'on fait la feste de Monseigneur Saint Gieles, de venir à huyt heures du matin apporter leurs offrandes sur le banck devant la Violette (*e*) et icelles offrandes paier et présenter sur l'autel de Monseigneur Saint Giel [1]. » Suit le prix de l'amende pour les *défailhans*.

A l'origine et encore au temps de Jean d'Outremeuse, tous les musiciens qui prenaient part au cortège jouaient de leurs instruments. D'après les *Statuts* que nous venons de citer, ils furent réduits à deux : « Item le jor que l'on portera la ditte chandelle, ny devera avoir que deux compangnons de nos confrerez por joueie de leurs instruments et choisis par lesdis maistres, lesquels deux confrerez seront le dit jor franckz de leurs disner. »

Cet article dut être abrogé plus tard, car l'historien de l'abbaye, Aloys de Limbourg, écrit que tous ceux qui font profession de jouer de quelque instrument auront à « se transporter ensemble avec un cierge, mais en procession, les Tambours battants et chascun d'eux leurs instruments musicaux, jusqu'à l'église Saint Gilles pour assister à la messe [2] ».

Le point de concentration, nous l'avons vu plus haut, se trouvait au cœur de la cité, devant l'Hôtel de ville, puis prenant le *Chemin des écoliers* — la route était autrement plus courte par Saint-Martin et Saint-Laurent — ils traversaient la ville pour atteindre la colline de Bois-l'Evêque.

D'après l'érudit historien des *Rues de Liége*, les chanoines dits de la *Petite Table* de la cathédrale de Saint-Lambert présidaient la procession. Il ajoute plus loin : « Les instrumentistes paraissaient au cortège revêtus des costumes les plus bizarres, des coiffures les plus drôlatiques et porteurs pour la plupart d'instruments de musique desquels ils tiraient des sons discordants au possible [3] ».

La description que nous en fait *Van den Steen de Jehay* est par trop carnavalesque et fantaisiste pour y ajouter la moindre croyance [4]. Qu'à certaines époques de relâchement, cette procession ait pu dégénérer plus ou moins en mascarade, c'est dans l'ordre des choses. Nous pensons toutefois qu'il ne faut pas généraliser, car l'autorité ecclésiastique n'eût certes pas manqué de sévir.

Au pied de la colline se trouvait une monture envoyée par l'abbé de Saint-Gilles au chef du cortège pour l'aider à faire l'ascension, ce qui

1. Statuts datés de 1534 et publiés dans le *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, T. XIII, p. 20 et suiv. L'original se trouve aux *Archives de l'Etat* : Echevins de Liége, greffe Bernimolin, œuvres, reg. 2, p. 61.
(*e*) C'était le nom donné à l'Hôtel de ville.
2. *Vie de saint Gilles*. Op. cit., p. 117.
3. Th. Gobert. *Les rues de Liége*. T. Ier, p. 324 (Liége, 1884).
4. *La Cathédrale de Saint-Lambert*. Grande édition in-folio, p. 94 et suiv. (Liége, 1880).

ajoutait du pittoresque à la procession. Le chemin suivi par les musiciens, dit le Dr Bovy, reçut « de là le nom de *ruelle de jowes*, mot qui veut dire *musique exécutée* et dont on a fait *joeie* ou *joie* ». Nous sommes d'accord avec Gobert, pour repousser cette interprétation [1].

Durant la messe à laquelle les musiciens étaient tenus d'assister, exécutaient-ils quelque morceau d'ensemble ? Nous ne sommes malheureusement renseignés que sur la nature de l'offrande qu'ils présentaient : « une chandelle grosse et de grande puissanche » [2].

Cette procession se perpétua jusqu'au XVIIIe siècle, époque à laquelle l'abbaye fut sécularisée (27 juin 1786) et les religieux, avec leurs revenus réunis à ceux de Saint-Jacques, — autre abbaye sécularisée l'année précédente —, pour former le collège de chanoines desservant la collégiale Saint-Jacques.

Dans l'église actuelle de Saint-Gilles, érigée en église paroissiale depuis 1801, dans la stalle du fond, du côté de l'épître, se remarquent des instruments de musique que parcourent des souris ; au bas, l'un de ces rongeurs, assis sur une flûte, joue du flageolet.

C'est tout ce qui reste comme trace de la période que nous venons de parcourir.

*
* *

Un tel culte voué à Goderan par les musiciens liégeois nous porte à croire que ce sympathique personnage dut nécessairement posséder quelque connaissance musicale, si pas au point de vue théorique tout au moins dans la pratique, car ce furent spécialement les instrumentistes qui l'honorèrent.

Les documents ne nous apprennent pas grand'chose à ce sujet, si bien que l'histoire que nous venons de raconter, a laissé sceptiques des historiens fort sérieux comme Ernst [3]. D'abord le caractère merveilleux qui s'y rattache, joint au témoignage du chroniqueur qui en a vulgarisé le récit, nous voulons parler de Jean d'Outremeuse, sont les principaux mobiles de cette méfiance.

Dans le cas présent, la narration du chroniqueur est exacte, au moins pour l'ensemble des faits, car un écrivain presque contemporain de ces événements, placé mieux que personne pour les connaître, puisqu'il habitait l'abbaye de Saint-Laurent, dont celle de Saint-Gilles est un peu la fille adoptive, la confirme en grande partie [4]. Tous deux s'accordent

1. *Les rues de Liége*. Op. cit. T. II, p. 144.
2. *La Geste de Liége*. Op. cit., vers 31820.
3. *Tableau des suffragants ou co-évêques de Liége*, p. 293 et suiv. (Liége, 1806.)
3. « Hoc tempore (1083) Gundramnus mimus, relictis vanitatibus sæculi, elegit in silva Publici-montis eremiticam vitam ducere, et quia locus periculosus erat ad hospitalitatem exercendam, jecit fundamenta ecclesiæ, et ursus quem habebat trahebat lapides aedificii ipsius ecclesiae. Frequentabant eum Leodienses mirantes, et cum urso lapides ferentes. Quidam ex ipsis divinitus compuncti, sæculum deserentes cœperunt cum eo regulariter vivere, tandem ecclesia in honore S. Ægidii consecratur ». Rupert, *Historia monasterii S. Laurentii Leodiensis*, dans Martène et Durand, *Amplissima collectio*, tome IV, col. 1081, n. 34.

pour nous présenter Goderan comme une espèce de musicien ambulant.

Aloys de Limbourg, dans le but sans doute de rehausser la gloire de son monastère, et trouvant la profession du fondateur trop peu honorable, fait de Goderan un « trompette de profession et Coral gagé de l'église souveraine [1] ». Bouille l'appelle simplement « musicien de Saint-Lambert [2] ».

Rien n'autorise pareille suggestion. L'auréole de sainteté, dont la postérité l'a couronné, suffit largement à lui gagner notre sympathie et notre admiration. Nous nous rangeons plus volontiers à l'opinion de Rupert et de Jean d'Outremeuse.

La qualité de *mime* [3] attribuée par Rupert et celle de *jongleur* [4] et de ménestrel du chroniqueur liégeois sont synonymes et'comportent toutes trois l'exercice de quelque instrument de musique.

Que Goderan se soit servi d'un ours et d'un singe pour attirer et amuser la foule, qu'il se soit lui-même livré à des exercices d'acrobatie, comme de jongler avec des épées « si jowait del espée [5] », c'était l'apanage de tout musicien ambulant. Il n'y a pas encore longtemps, n'est-il pas vrai, que les gens de cette profession ont restreint leur programme sur ce point.

Du reste, eût-il été proposé à la vénération des musiciens, ceux-ci l'auraient-ils considéré durant près de huit siècles comme leur patron et lui eussent-ils offert leurs hommages s'il n'avait joui d'une certaine renommée musicale ?

On n'est pas d'accord sur la question de savoir à qui attribuer avec certitude l'obligation imposée aux musiciens liégeois de se rendre, processionnellement, chaque année, à Saint-Gilles et d'y faire une offrande. Le plus grand nombre penche pour Notger (972-1008). Jean d'Outremeuse et l'historien de l'abbaye parlent en faveur d'Albéron. Le témoignage de ce dernier viendrait peut-être un peu tard ; d'un autre côté, les archives du monastère qu'il a pu consulter à loisir donnent une certaine valeur à sa parole. Fisen en fait l'honneur aux musiciens eux-mêmes : «Histriones et citharaedi, qui sodalem a pio instituto primum revocare tentàrant, in demortui memoriam deferendum ad S. Ægidii quotannis susceperunt cereum [6]. »

Jean d'Outremeuse et Aloys de Limbourg s'écartent des autres

1. *Vie de saint Gilles*. Op. cit., p. 110.
2. *Histoire de la ville et du pays de Liége*, p. 70 (Liége, 1725).
« Ab arte histrionica conversus », *Gallia Christiana*, t. III, col. 1008.
« Histrione cytharædove », Foullon. *Historia Leodiensis* (Liége, 1735), t. Ier, p. 203.
3. *Mimus* = Musicus, qui instrumentis musicis canit. Mimi seu joculatores licite possunt esse. *Glossaire de Du Cange*.
4. *Jongleur* = conteur, chanteur, musicien, joueur d'instrument, farceur, baladin, joueur de gobelets, conducteur d'animaux dressés que l'on faisait voir dans les places publiques. Roquefort. *Glossaire de la langue romane*. T. II, p. 32 (Paris, 1808).
5. *Ly Myreur des Histors*. Op. cit.
6. *Sancta Legia*. Op. cit., p. 149.

auteurs sur le jour où devait avoir lieu cette procession qu'ils fixent au *mercredi* après la Saint-Jean au lieu du *jeudi* [1].

D'après les *Statuts* cités plus haut, aucune de ces dates ne doit être exacte car le texte porte « le jor que ont faict la feste de Monseigneur St-Giel », donc le premier Septembre d'après le calendrier liégeois [2]. Cette fête était observée dans toute la Principauté avec le jeûne d'obligation ; c'est Ernest de Bavière qui, en 1607, l'assimila aux fêtes de dévotion [3].

Le *jeudi* après la Saint-Jean, donc toujours dans l'octave, était la fête des musiciens, ainsi qu'il appert d'un autre article des mêmes *Statuts* : « Item, que dorénavant nul de nous ne portat, le jor de nostre ditte fête qui est le jeudy après la Saint-Jean, avoir ne demander avantage, etc. » On sait que saint Jean-Baptiste, par suite du miracle qui accompagna sa naissance, fut longtemps considéré comme le patron des musiciens. C'est même à l'hymne de sa fête que sont empruntés les vocables de la gamme musicale [4]. Or, comment auraient-ils pu fêter dignement leur patron s'ils devaient participer à une procession qui les occupait une grande partie de la journée et encore loin de chez eux ?

Personne ne semble avoir remarqué cette distinction entre ces deux solennités, celle de la fête des musiciens et celle de saint Gilles. Les textes précités sont cependant bien explicites et ne permettent aucun doute à ce sujet. Mais ne s'agirait-il pas de la Saint-Jean d'août, c'est-à-dire de la mémoire de la décollation du Baptiste ? Cette fête en effet tombe le 29 août, trois jours avant celle de saint Gilles.

Reste un dernier point à élucider. Il se rapporte aux *Chanoines de Saint-Gilles* dits encore de la *Petite Table*, attachés au service de la cathédrale.

Nous ignorons à quelle source a puisé Gobert pour conclure à leur présence au cortège qui conduisait les musiciens à Saint-Gilles [5]. Nous ne connaissons aucun document pour confirmer cette assertion.

Qu'il y ait eu des relations de confraternité entre ces chanoines et les musiciens de la cité, c'est incontestable, nous le verrons plus loin.

L'époque de la création de ce collège de chanoines est difficile à préciser. Nous ne suivrons point Foullon lorsqu'il attribue à saint Hubert la fondation, près de la cathédrale, d'une petite chapelle dédiée à saint Gilles [6]. Ces deux saints sont contemporains ; bien plus, la mort de saint Hubert est même antérieure à celle de saint Gilles.

Ce que nous pouvons affirmer c'est que, parmi les nombreuses cha-

1. *Ly Myreur des Histors.* Op. cit., p. 337.
Vie de saint Gilles. Op. cit., p. 123.
2. J. Daris. La liturgie dans l'ancien diocèse de Liége, avec notices historiques, t. XV, p. 19 et 205, Liége, 1894.
3. *Decreta synodi diœcesanæ leodiensis.*
Titulus XI, cap. II, dans Manigart. *Praxis Pastoralis*, t. III, p. 261. (Liége, 1756.)
4. *Ut* queant laxis *Re*sonare fibris *Mi*ra gestorum, etc. Hymne des Vêpres.
5. *Les rues de Liége.* Op. cit. T. II, p. 144.
6. *Historiæ Leodiensis.* Op. cit. T. Ier, p. 126.

***

pelles qui ornaient la cathédrale, il y en avait une sous le vocable de saint Gilles. Elle se trouvait à droite, à l'entrée de l'édifice. A quelle époque faut-il la faire remonter ? A l'épiscopat de Notger[1] ou après la la reconstruction de ce monument, au milieu du XIII[e] siècle ?

Un texte du *cartulaire* de saint Lambert semble donner raison à ceux qui pensent que primitivement cette chapelle était située tout près de la cathédrale et qu'elle y fut incorporée lors de la reconstruction de celle-ci au XIII[e] siècle[2] : « ecclesie beati Egidii *juxta* beatum Lambertum in Leodico[3] ». Les documents postérieurs n'emploient plus cet adverbe lorsqu'ils parlent de cette chapelle ou des chanoines commis à son service.

D'après une charte de 1228 nous voyons que les chanoines de Saint-Gilles étaient déjà au service de la cathédrale où ils avaient à veiller au luminaire[4]. Plus tard, au XIV[e] siècle, de concert avec les chanoines de Saint-Materne — autre collège de la cathédrale — ils furent chargés de la partie musicale des offices qui jusqu'alors incombait à tout le personnel ecclésiastique, aux tréfonciers comme aux membres du clergé inférieur[5].

Voici ce que nous apprennent les *Statuts* publiés en 1336, concernant la discipline ecclésiastique au sujet du chant : « Ordinamus... ut omnes et singuli canonici Sancti Materni et parve mense et capellani perpetui hujus ecclesie, qui a residentiam continuam faciendam in ista ecclesia sunt astricti, et ad continuum officium nocturnum et diurnum hujus ecclesie, cantando, legendo et psallendo dignoscuntur obligati, sine intermissione amodo chorum frequentare et in matutinis horis, missis et vesperis quotidie studeant interesse[6]. »

Si nous comprenons bien le texte qui va suivre, les chanoines tréfonciers, à partir de cette époque, furent dispensés de prendre une part active à l'office canonial : « nec valeant ipsi minores canonici supradicti se excusare a premissis[7]. » Les chanoines du clergé inférieur n'avaient

1. Rembry (*Saint-Gilles*, op. cit. T. II, p. 326) cite une note à lui adressée par le chanoine Daris qui écrit : « Notger, en rebâtissant la cathédrale, aurait démoli l'église de Saint-Gilles et l'aurait remplacée par une chapelle dédiée au même saint, dans l'intérieur de la cathédrale. »

2. Bormans et Schoolmeesters. *Cartulaire de Saint-Lambert*, t. I[er], p. 250, note 1. Demarteau dans le *Bulletin de la Société d'Art et d'Histoire*. Op. cit. T. IX, p. 460.

3. Bormans et Schoolmeesters. *Cartulaire*. Op. cit. T. I[er], p. 417. Charte datée du mois de juillet 1241.

4. *Id.* T. I[er], p. 250.

5. Le chapitre de la cathédrale comprenait : *a*) 59 chanoines tréfonciers, dont 30 à 40 seulement résidaient à Liége, les autres étaient des prélats étrangers ou de jeunes nobles qui étudiaient dans les Universités ; *b*) 28 chanoines qui composaient le bas chœur et qui étaient spécialement chargés du service religieux, dont 11 chanoines dits de Saint-Materne et 13 chanoines de Saint-Gilles ou de la *Petite Table*. Restaient quatre chanoines dont deux dits *impériaux* et deux autres appelés *épiscopaux*.

De Theux. *Le Chapitre de Saint-Lambert*. T. I[er], p. 21-22.

6. *Cartulaire de Saint-Lambert*. Op. cit. T. III, p. 505.

7. *Id.*

pas, pour s'excuser de la nouvelle obligation à eux imposée, à se prévaloir de la coutume suivie jusqu'alors, celle sans doute où tout le clergé participait au chant de l'office.

Ainsi les chanoines de Saint-Gilles eurent dès lors à s'occuper de la partie musicale et probablement est-ce à ces affinités professionnelles qu'il faut, en tout premier lieu, rechercher la source des rapports amicaux établis entre les chanoines de la *Petite Table* et les musiciens liégeois. Ces deux associations se prévalaient du même patronage, celui de saint Gilles, et tenaient leurs assemblées officielles dans la même enceinte, la chapelle de la cathédrale dédiée au même saint.

Il en fut ainsi jusqu'à la chute de la principauté qui marque aussi la fin de la magnifique cathédrale de Saint-Lambert. Les écrivains de cette époque sont unanimes à signaler, parmi les ex-voto qui ornaient la chapelle de Saint-Gilles, les nombreux instruments de musique tels que *rebec*, « l'instrument favori du bienheureux Goderan [1] », organon, théorbe, psaltérion, cithare, musette, etc..., « offerts par les musiciens liégeois qui avaient été fêter, à l'abbaye de Saint-Gilles, le bienheureux Goderan, leur patron ».

Il ne reste plus aujourd'hui aucune trace des événements que nous venons de raconter, à peine le souvenir s'en est-il transmis parmi les écrivains locaux. Quant aux musiciens liégeois eux-mêmes, ils ignorent jusqu'au nom de leur ancien et illustre confrère. Puisse sa mémoire revivre parmi eux.

ANT. AUDA.

1. Van den Steen, *La cathédrale Saint-Lambert*. Op. cit., p. 97.

Goderan n'a pu jouer du rebec, car cet instrument n'existait pas encore à cette époque. Parmi les instruments usités chez les jongleurs du XIe siècle, les miniatures nous montrent la flûte, l' « èle » ou flûte de Pan, la chalemie. la trompette ou le cornet, le psaltérion, le tympanon, la cithare, la rote et l'orgue portatif. Il faut ajouter le tambourin, que tous avaient, souvent attaché au dos, le coude gauche ayant une mailloche pour le frapper. (Note gracieusement communiquée par M. Gastoué.)

Qu'on nous permette, en terminant, de signaler l'ouvrage si substantiel, *Les primitifs de la musique française* (Collection des Musiciens célèbres, Paris, Laurens), que vient de publier M. Gastoué. Il renferme de précieux renseignements sur l'époque où vivait Goderan.





Étude sur la disposition rationnelle des mécanismes de combinaisons, permettant aux organistes de se passer d'aide

Les mécanismes actuellement en usage sont conservés et même augmentés, savoir :

Pédales à accrochement.

GAUCHE.

1°	Appel des jeux de la Pédale.		
2°	Tirasse du clavier de Bombarde.		
3°	d°	d°	Grand orgue.
4°	d°	d°	Positif.
5°	d°	d°	Récit.
6°	Octave grave		Bombarde.
7°	d°		Grand orgue.
8°	d°		Positif.
9°	d°		Récit.
10°	d°		Positif sur grand orgue.
11°	d°		Récit d°
12°	Octave aiguë		d° d°

DROITE.

13°	Appel des Anches Pédale.		
14°	d°		Bombarde.
15°	d°		Grand orgue.
16°	d°		Positif.
17°	d°		Récit.
18°	Copula Bombarde grand orgue.		
19°	Appel des jeux du grand orgue.		
20°	Copula Positif grand orgue.		
21°	d°	Récit	d°
22°	d°	d°	Positif.
23°	d°	Bombarde	d°
24°	d°	d°	Récit.

Toutes ces pédales sont disposées dans l'ordre indiqué en partant de gauche à droite, et de manière à produire le *crescendo* par l'accrochage successif.

Les boutons à la main servant à tirer les jeux sont placés au niveau de chaque clavier, ceux de la pédale au-dessous de ceux du grand orgue.

Ils sont doubles, et disposés sur chaque clavier en deux *zones* : l'une blanche, en bas, l'autre rouge, au-dessus; et aussi en deux *sections* : à gauche les fonds, à droite les anches et mutations.

Cinq pédales à accrochement, une par clavier, sont disposées à gauche, au-dessus des octaves graves, et commandant la zone rouge *section gauche* (fonds).

Cinq pédales semblables sont disposées à droite, au-dessus des appels d'anches, et commandent également la zone rouge, mais *section droite* (anches et mutations).

Une onzième pédale, vers le milieu, fait agir à la fois les dix précédentes.

Dans la zone blanche, les jeux parlent quand on les tire, comme dans un orgue ordinaire; dans la zone rouge, ils ne parlent qu'autant que la pédale commandant cette zone est accrochée, et alors ceux tirés dans la zone blanche ne parlent plus.

Ces onze pédales sont toutes représentées à la main par des boutons se tirant et se poussant et *ayant le même pouvoir*.

Les pédales doivent faire agir leurs boutons correspondant *et réciproquement*.

Cette combinaison est celle des doubles-registres, bien connue déjà, mais rendue plus pratique par la faculté de manœuvrer aussi bien à la main qu'au pied, par claviers, par sections, ou le tout ensemble.

Ceci bien établi, j'ajoute 8 pédales-pistons : quatre à gauche, au-dessus des tirasses; quatre à droite, au-dessus des copula.

Ces pédales amènent dans toutes les zones ou sections des combinaisons de *jeux enregistrées d'avance*, et *font mouvoir les boutons de registres*. Elles ne s'accrochent pas, et sont numérotées.

Pour éviter toute confusion, ces pédales-pistons, en agissant, décrochent automatiquement, s'il y a lieu, les pédales et les boutons amenant la zone rouge, de manière que ce soit toujours la combinaison, enregistrée *en blanc*, qui vienne la première.

Libre à l'organiste de passer ensuite dans la zone rouge d'un seul coup ou successivement.

Ces pédales-pistons ont également leur équivalent aux mains, représenté par des boutons à pression. Il y en a donc huit, qui sont disposés au-dessous du 1er clavier et agissent comme les pédales : sur tout l'orgue.

Mais, de plus, ces boutons sont *répétés* au-dessous de chaque clavier et font venir, *toujours en blanc*, les combinaisons enregistrées sous leur numéro, mais *sur leur clavier respectif seulement*, les combinaisons précédentes subsistant sur les autres claviers jusqu'à nouvel ordre.

Les boutons de la pédale devront si possible être mis au-dessous du

1er clavier, ce qui ferait 3 rangs de boutons superposés à cette place. Ils devront donc être très petits et, pour ne pas être confondus, de trois couleurs différentes, une par rang.

Exemple de registrations.

Supposons que l'organiste joue dans la zone rouge avec ceci :

Pédale : bourdons 8 et 16.

Bombarde : flûtes 8 et 4.

Grand orgue : bourdon 8.

Positif : cromorne.

Récit : gambes 8, 4 et 16.

Il a enregistré d'avance sur la pédale-piston n° 6 la combinaison suivante :

	EN BLANC.	EN ROUGE.
Pédale :	flûtes 8 et 16 (anches préparées 8, 4, 16).	Grand chœur partout.
Bombarde :	fonds 8 (anches prép. 8, 4).	
Grand orgue :	id.	
Positif :	id.	
Récit :	id.	

1° Il appuie sur le bouton n° 6 au récit : il obtient les fonds 8 au récit seulement et *en blanc*.

2° Il appuie ensuite sur le bouton n° 6 aux pédales ; il y obtient les flûtes 8 et 16.

3° Il appuie sur la pédale-piston n° 6 ; il obtient partout les fonds de 8 et ceux de 16 à la pédale.

4° Il accroche successivement les pédales de zone rouge, *section gauche* ; il obtient *successivement* les fonds de 8, 4, 16 et 32 à tous les claviers, tandis qu'à droite la zone blanche est toujours en action.

5° Il appelle successivement ses anches (en blanc toujours) : il obtient un *forte*, mais sans 16 p. d'anches aux mains et sans 32 p. d'anches à la pédale.

6° Il accroche successivement ses pédales « zone rouge » *section droite* : il obtient successivement les anches de 16 et 32.

Il aurait pu aussi facilement les obtenir d'un seul coup.

Il est facile d'apercevoir les combinaisons presque infinies que ce système permettrait, ainsi que l'avantage précieux de pouvoir manœuvrer presque partout aussi bien avec les pieds qu'avec les mains.

Bien entendu, les tirasses, copula et appels d'anches, ainsi que les octaves graves, sont *représentés à la main* dans chaque zone, et, conséquemment, *enregistrables*. Ces mécanismes agissent réciproquement l'un sur l'autre, de manière à permettre de retirer à la main une tirasse, par exemple, qui aurait été accrochée au moyen du pied.

Si bien qu'il suffit d'appuyer sur une des pédales-pistons ou son bouton correspondant pour avoir d'un seul coup, non seulement le tirage des jeux, mais encore l'introduction des tirasses, copula, octaves graves et appels d'anches, ou leur suppression.

Ceux qui sont partisans des combinaisons toutes faites (je n'en suis pas) peuvent aussi avoir satisfaction, car rien n'est plus facile que d'enregistrer d'avance et à demeure sur la pédale et le bouton correspondant nº 1, par exemple, le Grand-Chœur, sur le nº 2 les fonds 8, nº 3 les pleins jeux, etc., etc., combinaisons qui se trouvent doublées automatiquement par le système des deux zones et permettent par exemple deux degrés dans le grand chœur, deux nuances dans les fonds de 8, etc., etc...

Dans *tous les cas*, les jeux restent maniables à la main, comme dans un orgue ordinaire. On peut donc à tout moment modifier, supprimer, ajouter, et revenir ensuite à la combinaison primitive si l'on veut, rien qu'en appuyant sur une pédale ou un bouton.

Je ne suis pas ennemi de la pédale dite *crescendo*, qui pourrait s'ajouter à tout ce qui précède. Cette pédale, qu'on trouve souvent dans les orgues tubulaires, ouvre les jeux progressivement, depuis le *pianissimo* jusqu'au grand-chœur.

Cela peut rendre des services dans certains cas, mais ce n'est qu'un pis aller, car ce mécanisme a l'inconvénient de faire le *crescendo* toujours invariablement de la même façon, tandis qu'il y a 500 manières de le faire. Puis c'est un encouragement à la paresse pour les mauvais organistes qui, s'ils en abusent, finissent par ne plus faire de registration et traitent l'orgue comme un vulgaire accordéon.

Pour réaliser toutes ces dispositions, la mécanique seule ne suffira jamais, je crois; le système tubulaire y arriverait peut-être, mais je crois que l'électricité y arrivera sûrement.

La tentative malheureuse de Merklin, vers 1889, avec le système Schmœle et Mols, qui était médiocrement construit et très défectueux, a dégoûté de l'électricité tous les Français.

C'est très regrettable, et ce n'est pas parce qu'une tentative, d'ailleurs intéressante par elle-même, n'a pas donné toute satisfaction, qu'il faut abandonner une voie des plus fécondes en résultats. Les Américains l'ont bien prouvé, et il est temps que les Français ne restent plus en arrière sur ces matières.

On m'objectera peut-être que l'ensemble de mon système est bien compliqué, et que des organistes peu experts risqueront fort de s'y embrouiller.

A cela, je puis répondre en affirmant que l'organiste le plus inhabile peut se servir du premier coup d'un orgue disposé ainsi, car il n'est obligé de se servir ni de la zone rouge, ni des pédales-pistons, et que de cette façon il a affaire à *un orgue ordinaire*. D'autre part, les combinaisons rendent possible la préparation d'un récital entier; on peut faire cela la veille, à tête reposée, et le jour même, l'organiste, si maladroit qu'il soit, n'a plus qu'à appuyer sur des boutons ou des pédales pour avoir instantanément toutes ses registrations. Il me semble que, loin de l'embrouiller, ce système ne peut que lui donner au contraire les plus grandes facilités en lui laissant toute liberté d'esprit pour l'exécution. Il lui suffit, en somme, d'avoir *un peu d'ordre*; vraiment, c'est

une qualité qu'on peut, je crois, sans exagération exiger d'un organiste.

Je livre donc la description ci-dessus à MM. les facteurs; elle représente évidemment un maximum. Puissent-ils trouver moyen de la réaliser ou tout au moins s'en rapprocher le plus possible, en prenant garde, toutefois, aux suppressions faites *de leur propre chef* susceptibles de *tout bouleverser* sans qu'ils s'en doutent, et aussi en n'oubliant pas que *tout mécanisme de combinaison doit avoir d'abord sa commande au pied*. A la main, c'est moins utile.

Ils ont souvent eu le tort de combiner des systèmes, très ingénieux en eux-mêmes, mais mal disposés et peu utiles ou impraticables pour l'organiste.

Qu'ils se pénètrent donc bien de ceci : l'organiste, *seul chargé de jouer l'orgue*, *est seul compétent* pour juger si tel ou tel système est pratique ou non, de même qu'il est seul compétent pour *composer l'orgue*. Ayant la *responsabilité* de la sonorité, du moins pour les mélanges de jeux, il doit avoir la *liberté* de choisir ceux-ci.

A-t-on jamais vu un luthier composer un orchestre, et dire, par exemple, combien il faut de contrebasses quand il y a tant de violons? C'est le compositeur, ou le chef d'orchestre, qui est compétent en ce cas; c'est le musicien, l'*artiste*, et *non pas le facteur*, *l'homme de science*.

L'organiste n'est pas au service de l'orgue, c'est au contraire l'orgue qui doit obéir à l'organiste.

H. Mulet.





L'art et les cathédrales gothiques

(*Fin*)

Quand on parle du style gothique, il faut surtout penser au pays où il s'élabora, à la région française où il créa ses modèles.

Le midi de la France, agité par les troubles religieux des XIIIe et XIVe siècles, ne pouvait guère produire que des édifices modestes. En adoptant, en général, l'église à une seule nef, sans bas côtés, comme type de ses monuments religieux, il obéissait à une nécessité, ces constructions étant beaucoup moins dispendieuses que nos églises du Nord avec leurs transepts, leurs collatéraux, leurs chapelles rayonnantes autour du chœur, leurs galeries supérieures, leurs arcs-boutants et leurs grandes fenêtres à meneaux décorées de splendides verrières.

D'ailleurs l'emploi de la brique limitait ses moyens. Cette pierre factice, artificielle, qui avait pu se prêter sans difficulté à l'édification des piliers massifs et des voûtes de l'époque romane, devenait en quelque sorte incompatible avec les combinaisons et l'ornementation des nefs multiples du style ogival. Comment, en effet, avec de semblables matériaux, établir ces faisceaux de fines colonnes qui, à partir du XIIIe siècle, servent de support aux voûtes et en indiquent, dès leur base, les nombreuses divisions ? Le problème, on peut le dire, était insoluble. En employant la pierre dans de grandes proportions pour les parties principales, on avait pu, dès le XIIe siècle, à Toulouse, produire un chef-d'œuvre, l'église Saint-Sernin. Pendant la période gothique on recula sans doute devant les prix élevés des matériaux qui, seuls, auraient permis de construire à la mode de l'Ile-de-France. Tout en applaudissant aux grandes données des écoles septentrionales, on se contenta de tirer des ressources locales le meilleur parti possible. Du reste, on était préparé d'avance à la mise en œuvre d'un système de transaction par suite de l'influence de l'école byzantine dont l'effet s'était fait sentir de Périgueux jusqu'à Toulouse [1].

Le souvenir des guerres passées et la crainte des guerres présentes faisaient aussi donner à ces édifices religieux l'aspect des constructions militaires et, par le fait, beaucoup d'entre eux étaient des forteresses. L'église abbatiale de Moissac avait reçu des fortifications au moment

1. Tholin, dans *Bulletin monumental*, t. XXXIX, (1873), p. 702 et suiv.

des guerres albigeoises. Les cathédrales d'Albi, de Béziers, de Narbonne et presque toutes les églises paroissiales ou monastiques élevées pendant le XIIIe siècle et le XIVe, étaient fortifiées. Elles adoptaient par conséquent des formes simples, ne prenaient que des jours étroits et rares à l'extérieur, se couronnaient de tours crénelées, de machicoulis, s'entouraient d'enceintes, se construisaient sur des points déjà défendus par la nature, n'ouvraient que des portes latérales, détournées souvent, difficiles d'accès, protégées par des ouvrages défensifs.

Après les guerres civiles étaient venues les guerres avec l'Aragon, toutes les villes du Languedoc faisaient partie du domaine royal sous saint Louis, Philippe le Hardi, Philippe le Bel et Charles V. Frontières du Roussillon et du comté de Foix, elles étaient continuellement en butte aux incursions de leurs voisins. Dès lors, chaque édifice avait été utilisé dans ces villes pour la défense. Naturellement les églises, qui étaient plus élevées et plus importantes que les autres édifices, devenaient des forts et participaient autant de l'architecture militaire que de l'architecture religieuse.

Par ailleurs, si l'on accepte les conclusions de M. Marcel Raymond, le Midi ne saurait être le pays du gothique non plus que l'extrême Nord. L'église gothique, qui est une église de verre, une lanterne, n'est pas aisément confortable : elle serait trop chaude dans les pays méridionaux et trop froide dans le Nord. Pour créer une église gothique, il faut vivre dans un climat tempéré. On ne la rencontre sous ses plus belles formes que dans les régions de température moyenne. Aussi s'est-elle surtout développée en Bretagne, en Normandie, dans le Maine, l'Anjou, la Touraine, dans l'Ile-de-France, en Angleterre, et dans la vallée basse du Rhin. « C'est pourquoi, dit Marcel Raymond, on ne trouve d'architecture gothique ni en *Russie*, ni en *Suède*, ni en *Norvège*, où il fait trop froid ; elle ne s'est vraiment développée... que dans les pays du Nord où il y a peu de lumière, mais où en même temps, il ne fait pas trop froid. On pourrait définir l'architecture gothique en disant qu'elle est l'architecture du pays du Nord réchauffé par le Gulf Stream [2]. »

Les quelques monuments gothiques que l'on rencontre dans le sud-ouest de la France, en Languedoc, en Provence, en Auvergne, en Italie, en Corse, en Chypre, en Espagne et même en *Norvège*, en Finlande, en Lithuanie, en Pologne, en Danemark, en *Suède*, en *Russie*, en Hongrie, en Bohême et ailleurs, ne ruinent pas la théorie de M. Marcel Raymond. Ce sont des monuments importés, qui, parfois, loin de reproduire les traits du gothique dans sa pureté primitive, ont subi des transformations si considérables qu'ils constituent un style spécial [1]. Ils y sont pour ainsi dire dépaysés.

1. *L'art du vitrail* dans *Bulletin annuel* (1913) des *Amis des cathédrales*, p. 92 et suivantes.

2. Voir dans C. Enlart « *Expansion du style gothique français à l'étranger* ». *Manuel d'archéologie*, t. I, pp. 473 et suivantes, ainsi qu'une étude de M. Mâle dans la *Revue bleue* du 2 février 1907.

*
* *

Quoi qu'il en soit des origines plus ou moins lointaines du verre, on fabriquait des vitraux coloriés en grand nombre dès avant le XIIe siècle en Occident, et le moine Théophile, qui vivait à cette époque, ne présente pas les moyens de fabrication de ces objets comme étant une nouveauté. Son texte, au contraire, dénote une longue pratique de ce genre de peinture translucide. Les vitraux que nous possédons encore, datant de ce siècle, comme ceux de la cathédrale du Mans et de Saint-Denis, sont, pour l'exécution, d'une telle perfection, qu'il faut bien supposer une longue expérience de la part de ceux qui les ont exécutés.

Il y en a également à Vendôme, à Chartres (réemployés dans une verrière plus récente), etc.

Le vitrail, comme toutes les choses créées, a compté diverses phases dans son existence ; ainsi que l'architecture qu'il accompagne, nous le voyons, sinon naître, du moins grandir, atteindre son apogée et déchoir. Il a été une forme d'art très fugitive : ses débuts connus datent du XIIe siècle, le XIIIe siècle a vu son épanouissement et sa fin peut se placer à la Renaissance.

L'histoire du vitrail est liée à celle de l'architecture gothique, car ce sont les mêmes raisons qui ont présidé à l'éclosion de l'un et à celle de l'autre. Lorsque les constructeurs du Nord voulurent élever de vastes édifices et les couvrir d'une voûte de pierre, ils se trouvèrent en face d'une grave difficulté, celle de les éclairer. Viollet-le-Duc, en se plaçant au point de vue utilitaire, l'a remarqué avec justesse : si l'on a fait les cathédrales si hautes, c'est parce qu'un motif pratique imposait cette disposition. L'élévation des voûtes était imposée par le besoin de donner à l'intérieur du monument le plus de clarté possible ; ensuite, en élevant les murailles avec trois étages successifs, il devenait facile de les percer de fenêtres larges et nombreuses.

Plus tard, cette élévation s'est transformée en un symbole ; on y a attaché une idée de majesté et de spiritualisme et elle est devenue l'image de l'envolée des âmes chrétiennes vers le ciel. Mais, au début, l'explication en est évidemment tout autre ; alors, c'est la fenêtre qui a tout commandé : la hauteur de l'édifice, le soutien des voûtes par de nombreux piliers à l'intérieur et l'appui des arcs-boutants à l'extérieur.

Maintenant, il se pose une question primordiale au point de vue du vitrail. Puisque les architectes gothiques ont eu tant de peine à éclairer leurs édifices, puisqu'ils ont rencontré tant de difficultés pour remplacer les murs nécessaires au soutien des voûtes, comment ont-ils pu concevoir l'idée d'obscurcir leurs fenêtres par des vitraux ?

Il y a là une anomalie qui, au premier abord, s'explique d'autant moins que c'est surtout dans le Nord que l'art du vitrail s'est développé. Pour la résoudre, il faut joindre à l'idée utilitaire de Viollet-le-Duc la recherche de la beauté expressive.

L'église, en effet, n'est pas un lieu de réunion quelconque. Elle doit avoir un caractère de monument religieux. Il importe que ses pierres

s'embellissent, qu'elles se couvrent de peintures ou de sculptures afin de parler à l'âme, que ces pierres disent par leur richesse la sainteté et la majesté de la maison de Dieu.

Il faut que le temple divin soit plus beau que les palais des hommes. C'est pourquoi, avant l'apparition du style gothique, les murs des églises étaient couverts de peintures. L'église était la bible du peuple.

Quand on eut percé ses murs pour y ouvrir de nombreuses et larges fenêtres, quand on eut supprimé presque toutes les surfaces planes, il ne resta plus de place pour les peintures et l'on fut nécessairement conduit à les transporter sur les verrières qui remplaçaient les murailles. L'église gothique, que les architectes avaient voulu claire, s'assombrit ; mais alors cette question passe au second plan ; l'essentiel, c'est de placer devant les yeux le merveilleux chatoiement des verres de couleur chargés d'histoires saintes. Si, dans le monument mystérieusement obscurci on ne distingue plus ce qui se passe aux pieds, qu'importe, puisqu'en levant les yeux on voit s'ouvrir la porte du ciel [1].

Dans les monuments gothiques, les grandes surfaces manquaient pour l'exécution des fresques murales. Néanmoins, on peut proclamer que les peintres du XIII[e] siècle ne furent pas inférieurs aux sculpteurs et qu'ils réussirent à s'affranchir des formules étroites ainsi que de la technique rudimentaire de l'art byzantin. La peinture profita du grand mouvement naturaliste qui avait regénéré l'art pratique et l'avait élevé à une haute perfection. Les très rares restes de peintures murales du XIII[e] siècle, notamment celles de la vieille chapelle Saint-Julien, au Petit-Quévilly, près de Rouen, attestent ce fait. Beaucoup d'églises, même rurales, étaient peintes aux XIII[e], XIV[e] et XV[e] siècles. Les segments des voûtes encadrés par les arcs ogives, les soubassements élevés des fenêtres, les chapelles absidales, celle des basses nefs et beaucoup d'autres endroits livraient aux artistes des surfaces suffisantes à la manifestation de leur talent.

*
* *

Dans chaque cathédrale, on devine le désir de donner au peuple un enseignement encyclopédique de la religion, car la cathédrale, suivant l'idée de Victor Hugo, est un livre de pierre pour les ignorants que le livre imprimé devait rendre peu à peu inutile. Mais quelques-unes ont pour ainsi dire une spécialité en plus.

Amiens est « une cathédrale messianique, prophétique. Les prophètes de la façade, jetés en avant des contreforts comme des sentinelles, observent l'avenir. Tout, dans cette œuvre grave, parle de l'avènement prochain d'un Sauveur ».

A *Bourges*, le monument « célèbre les vertus des saints. Ses vitraux illustrent la *Légende dorée*. La vie et la mort des apôtres, des confes-

1. Marcel Raymond, *L'art du vitrail*, dans *Bulletin annuel* (1913) de la *Société des amis des cathédrales*, p. 92-94.

seurs et des martyrs, forment une couronne éblouissante autour de l'autel ».

« La cathédrale de *Laon* est érudite. Elle semble mettre au premier rang la science. Les arts libéraux, accompagnés de la Philosophie, sont sculptés à la façade et peints sur une des roses. Elle aime à présenter l'Écriture sous sa forme la plus mystérieuse. Elle cache les vérités du Nouveau Testament sous les symboles de l'Ancien. On sent que des docteurs fameux ont vécu à son ombre. Elle a elle-même la figure sévère d'un docteur. »

« Le portail de la cathédrale de *Lyon* raconte les merveilles de la Création. »

« *Reims* est la cathédrale nationale. Les autres sont catholiques, c'est-à-dire universelles ; elle seule est française. Le baptême de Clovis emplit le haut du pignon. Les rois de France sont peints sur les vitraux de la nef. Sa façade est si riche qu'il est inutile de la décorer les jours de sacre. Des tentures de pierre sont sculptées au portail, de sorte qu'elle est toujours prête à recevoir les rois. »

La cathédrale de *Rouen* « ressemble à un livre d'Heures, où Dieu, la Vierge et les saints occupent le milieu des pages, pendant que la fantaisie se joue dans les marges. »

A *Sens*, on entrevoit « l'immensité du monde et la variété de l'œuvre de Dieu ».

« *Notre-Dame de Paris* est l'église de la Vierge. Quatre portails sur six lui sont consacrés. Elle occupe le milieu des deux grandes roses peintes : dans l'une, les saints de l'Ancien Testament ; dans l'autre, le rythme des travaux, des mois, les figures des vertus s'ordonnent par rapport à elle. Elle est le centre des choses. Nulle part elle ne fut plus aimée. Le XIIe siècle (porte Sainte-Anne), le XIIIe (porte de la Vierge), le XIVe (bas-reliefs du nord), la célèbrent tour à tour sans se lasser [1]. »

Dans l'antiquité grecque, le siècle de Périclès fut l'apogée de la Parthenos Athena, type païen d'une déité féminine, douée au suprême degré de beauté et de bonté souveraine. Cette divinité avait fécondé l'art antique et sur le sol de l'Hellade, les temples augustes et radieux, dans leur sévère blancheur marmoréenne ou dans leur éclatante polychromie, s'étaient élevés de toute part pour la magnifier [2].

Au siècle de saint Louis, c'est l'apogée, le triomphe de la Vierge, de Notre-Dame, si bien préparé au XIIe siècle par saint Bernard, « le chevalier de Marie ». En France, son culte s'affermit et grandit avec le progrès du pouvoir royal et le développement du style gothique. Il devint alors populaire et prépondérant. C'est sous l'invocation de Notre-Dame que sont placées un bon nombre de grandes cathédrales : Paris, Amiens, Chartres, Rouen, Reims, Coutances, Séez, etc. Cha-

1. Emile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*. Paris, Colin, 1919, p. 456.

2. Maillart, *Athéna*, t. II, p. 2. — « Si différent qu'ait été l'idéal des hommes du temps de Phidias de l'idéal des hommes du temps de saint Louis, c'est toujours *le divin* qui fut leur but. » Armand Fourreau, *Le génie gothique*, p. 9.

cune d'elles est un poème merveilleux en son honneur, un effort sublime pour revêtir la demeure terrestre de la reine des cieux de toutes les splendeurs, de tous les enchantements de son temple céleste. La statue élégante de la Vierge mère se montre aux trumeaux des portails dont son sourire illumine l'entrée.

Au XIIe siècle, l'image de Marie apparaît aux tympans des portes, assise sur un trône, hiératique et sévère, l'Enfant-Dieu impassible sur ses genoux, attentive, comme une déesse antique, aux prières des fidèles. Cette manière de représenter la Vierge était empruntée aux artistes grecs : c'était une importation byzantine. Dans ces représentations peintes ou sculptées, on voit que le Christ, par la place qu'il occupe, par son geste bénissant, est le personnage principal ; que Marie, toute vénérée qu'elle est, n'est là que la femme choisie pour enfanter et élever le Fils de Dieu. Cet archaïsme ne pouvait longtemps convenir aux populations. On remarque encore la Vierge assise tenant le divin Enfant sur ses genoux, suivant la mode grecque, dans quelques édifices du commencement du XIIIe siècle, comme à l'une des portes de Notre-Dame de Reims, mais cette sculpture est plus ancienne et provient d'une construction antérieure, et dans un vitrail de la cathédrale du Mans, mais ce sont des exceptions. A cette époque, la Vierge n'est plus représentée assise et tenant son Fils devant elle que dans la scène de l'*Adoration des mages*. Quand elle occupe une place honorable, elle est debout, triomphante, portant son Fils sur son bras gauche (excepté dans l'Assomption), une branche de lis ou un sceptre.

*
* *

Le XIIIe siècle, le siècle des grandes constructions théologiques qui abritent le dogme catholique, est donc, malgré des tares inévitables, l'époque de la manifestation la plus pure, la plus complète, la plus logique et la plus haute du génie français. On traversait une époque d'intellectualisme ardent : la foi était objet de spéculation, la spéculation s'imprégnait de foi [1]. La Gaule, suivant le légat pontifical Eudes de Châteauroux, était « le four où cuisait le pain intellectuel du monde entier ». Les grandes cathédrales, construites ou achevées dans ce temps, sont des monuments d'un extraordinaire intérêt. A quelque point de vue qu'on se place, esthétique, historique, économique même, elles provoquent la curiosité et commandent l'admiration. Pour ne parler ici que du point de vue économique, il y a déjà longtemps, en un moment où les métaux monnayés avaient un pouvoir d'argent bien supérieur à leur pouvoir actuel, Viollet-le-Duc calculait que la reconstruction de Notre-Dame de Paris reviendrait à plus de cent millions, que Chartres, Amiens ou Reims coûteraient davantage. Or, une cathédrale est peu de chose comparée à toutes les églises d'un diocèse ; nos églises représentent donc un effort financier, un chiffre inestimable.

1. G. Goyau, *Histoire de la nation française*, t. VI, *Histoire religieuse*, p. 246.

Au XIII[e] siècle, la foi transporte des montagnes de pierre pour en faire des merveilles où l'idéal le plus fécond s'exprime magnifiquement. Avec ses grandes fenêtres lumineuses garnies de vitraux resplendissants qui projettent leurs riches couleurs sur les pierres ciselées du temple, les cathédrales gothiques évoquent la sublime vision apocalyptique d'une *nouvelle Jérusalem descendue du ciel, d'auprès de Dieu*, *préparée comme une épouse qui s'est parée pour son époux*.

Apprenons à connaître ces monuments où la foi, la vaillance et le génie de nos pères ont mis tant de gloire et de beauté, sans, néanmoins, mépriser les édifices religieux des âges suivants où s'épanouissent encore quelques fleurs de l'âme croyante et un sens artistique remarquable.

*
* *

A l'aurore du XIX[e] siècle, certains architectes, en quête de rénovation, songèrent à reprendre les types de notre art du moyen âge qu'ils considéraient avec raison comme vraiment national et supérieur. Il leur sembla que le plan basilical était le plus rationnel, en le combinant, il est vrai, pour lui donner plus d'ampleur, avec les portiques des temples romains. Lepère et Lebas construisirent ainsi Notre-Dame de Lorette, à Paris, et Hittorf, le défenseur de l'architecture polychrome, Saint-Vincent-de-Paul (1824), dont le style ne manque pas de grandeur, malgré sa simplicité.

Bientôt, les écrivains romantiques, Chateaubriand avec son *Génie du Christianisme*, Victor Hugo avec *Notre-Dame de Paris*, et surtout les leçons, les publications et l'active propagande d'Arcisse de Caumont créèrent un courant irrésistible vers l'étude et l'adoption des styles du moyen âge. Le roman et le gothique furent approfondis et il se forma un grand nombre de sculpteurs et d'ornemanistes pour aider les architectes dans leurs essais de rénovation. L'art du XII[e] et du XIII[e] siècle se vit réhabilité. Labrouste, Lassus, Viollet-le-Duc le mirent en pratique. Mais, dans ce retour à l'architecture gothique, ils ne purent en prendre que la lettre morte, non l'esprit qui vivifie. L'esprit inventif et créateur, la vie, l'inspiration manquèrent à ces pastiches des merveilles d'un autre âge. Ils firent œuvre d'érudits, d'archéologues, mais non d'artistes libres et inspirés. A l'inverse des grands architectes du XIII[e] siècle, ils méritèrent le nom de *magister de mortuis lapidibus* [1].

« Certes, écrit Charles Garnier, l'architecte de l'Opéra [2], l'archéologie est une science utile et tout architecte doit étudier et tous les âges et

1. D. Maillart, *Athéna*, t. II, pp. 627-628. — « Si différent qu'ait été l'idéal des hommes du temps de Phidias de l'idéal des hommes du temps de Saint-Louis c'est toujours le divin qui fut leur but. » Armand Fourreau, *Le génie gothique*, p. 9.

2. *A travers les arts*, p. 48-51. — Charles Garnier, né à Paris, rue Mouffetard, en 1825, était d'une famille mancelle ; son père, André Garnier, forgeron, était né à Challes (Sarthe), le 5 fructidor an IV, et son grand-père, Jean-Pierre Garnier, maréchal, mourut à Volnay (Sarthe), le 19 décembre 1815. *La Province du Maine*, t. VI, 1898, p. 384.

tous les styles ; il n'y a pas d'exclusion dans ses études ; il ne doit pas y avoir d'exclusion dans l'admiration. Chaque architecture a son caractère, chaque époque a ses beautés ; la cathédrale gothique vaut les monuments grecs, tout ce qui est vrai, tout ce qui est beau doit parler à l'âme ; et si l'éclectisme doit être repoussé complètement lorsqu'il s'agit de produire, il faut être éclectique pour admirer.

« Mais, si nous devons rendre justice à l'âme, sous quelque forme qu'elle se présente, si nous reconnaissons de grands principes dans les constructions du moyen âge, nous ne voulons pas être enveloppés et enserrés par une époque. Nous aimons l'archéologie ; mais nous la voulons pour auxiliaire et non pour maître ; nous voulons apprendre, mais nous voulons créer ; et pourtant c'est nous, c'est l'art militant qu'on accuse de manquer d'initiative, tandis que les partisans d'une architecture morte passent pour des novateurs !

« Et cependant, si nous étudions le grec, si nous étudions les monuments de l'antiquité, nous ne les copions pas ; nous y cherchons des préceptes et des exemples, mais nous cherchons aussi en nous un sentiment et une volonté ; nous regardons, mais nous créons. Que font ceux qu'on nous oppose ? Au lieu de prendre le principe et l'essence des édifices, ils les imitent ; ils immobilisent ! De quel côté est la vie et le mouvement ? Qui faut-il encourager, le penseur ou le copiste ? »

Naturellement, c'est le penseur. Notre temps a vu l'éclosion de trop d'églises néo-gothiques où l'archéologie a influé sur la partie matérielle de l'art plutôt que sur son côté intellectuel. Pour élever une église gothique vivante, il nous faudrait retrouver l'air ambiant des grands constructeurs du moyen âge. Notre-Dame de Paris et les monuments similaires sont l'œuvre représentative du génie architectural d'une race et d'une époque comme le Parthénon est l'œuvre représentative du génie architectural grec. Leur imitation servile témoigne de l'indigence d'un siècle sans ferveur et sans idéal. Il est beaucoup plus facile de construire de telles parodies que de bâtir une maison utile qui ne soit pas absolument laide. Rien n'affirme mieux la décadence du sens artistique que cette reproduction aisée des vieux monuments dont on veut adapter les formes à nos mœurs modernes. Il est vrai que certains novateurs rêvent d'un art nouveau. Malheureusement, ils oublient trop que, pour le créer, ils doivent, comme les artistes gothiques, abandonner le domaine de la fantaisie et s'appuyer sur le raisonnement et sur l'expérience.

A. Ledru.





BIBLIOGRAPHIE

Amédée Gastoué : **Les Primitifs de la Musique Française**, in-12 de 120 pages, 12 planches, exemples musicaux, 5 fr. Paris, Bonnafous (Laurens).

Tel est le titre d'un petit ouvrage qui dans ses cent-quatorze pages contient plus, comme documentation, précision, clarté et vulgarisation, que bien des in-folio désireux surtout de s'imposer par la prolixité.

Que savait-on, il y a seulement un demi-siècle, sur l'histoire de la musique ? presque rien. Il existait bien, pourtant, quelques ouvrages que l'on est heureux de consulter aujourd'hui, tels que les remarquables travaux de Coussemaker ; et aussi, antérieurement, une importante encyclopédie en quatre volumes, parue vers 1760, sans nom d'auteur, ou d'auteurs, intéressante et instructive à consulter, mais ayant le défaut, comme la plupart des ouvrages de ce genre et de cette époque, de vouloir épuiser la matière, au risque de se contenter, comme documentation, de tous les « on-dit » plus ou moins apocryphes que ramassait la mémoire aussi peu certaine que souvent trop fidèle.

Il résulta de ces diverses lectures que la musique contemporaine avait existé de tout temps pour les uns, ou bien, pour les autres, qu'au delà du XVII[e] siècle, au maximum du XVI[e], ce n'était plus que de la barbarie.

Aussi grande fut la surprise de la « critique » la plus « avertie » (?) lorsque Berlioz fit entendre, en 1854, sa géniale « Enfance du Christ », attribuée à un maître de chapelle du XIV[e] siècle, où figuraient des trombones, des cors anglais et des clarinettes !

Ce fut dans cette partition que l'on rencontrait un morceau d'Hérode en *ré* mineur, plus intentionnellement que réellement qualifié de mode dorien, où devant chaque *do* est gravée la prescription « bécarre et non dièse » !

Ce temps est loin. On sait, ou l'on se doute, que les clarinettes, les cuivres à pistons, les harpes à double mouvement, étaient inconnus il n'y a que quelques « lustres ». On sait ce que furent les découvertes, ou plutôt les audaces de Monteverde. On connaît, vaguement encore, mais tout au moins on discerne pourquoi le Clavecin de Bach est *bien tempéré*. Et déjà pas mal de gens sauraient sourire en présence des naïvetés du même Berlioz à propos des mutations de l'orgue.

Néanmoins il reste encore une résistance sur les spécimens de musique authentique primitive.

Il est si propre à l'orgueil humain de se complaire à refuser aux époques antérieures d'avoir été, en leur temps, un progrès. Tant de gens éprouvent une sorte de fierté — personnelle — à traverser la France en dix heures, s'imaginant être pour quelque chose dans les inventions de Stéphenson, et ne gardant du mépris que pour ceux, les malheureux qui leur donnèrent le jour, restés jusqu'à leur mort tributaires des diligences!! Et le voyageur cahoté en wagon est bien près d'être traité de barbare par l'acrobate en avion, du moins tant que celui-ci en est encore au rêve d'Icare, et non au dénouement !

Il importe donc, du moment que l'on emploie ce vocable — *Les Primitifs* — de partir de ce principe, qui ne supporte pas de dérogation, qu'à toute époque il y eut des artistes, de très grands artistes, en quantité réduite, il est vrai, ce qui ne fut certes pas à leur désavantage. Ces artistes poursuivirent et souvent atteignirent le même idéal que nous. Peu importe de chercher à concevoir si, revenant de nos jours, ils nous comprendraient. Mais il faut reconnaître que, lorsque nous remontons jusqu'à eux, nous avons quelque peine à opérer la transposition nécessaire, en nous échappant de notre culture, de notre ambiance, de nos besoins auditifs, de l'extériorisation de tout notre être.

Et c'est alors (je demande pardon de ce trop long préambule), c'est alors qu'arrive, à son heure, utile, clair et, je prends plaisir à le répéter, vulgarisateur, le volume de M. Gastoué : *les Primitifs de la Musique Française.*

En lisant tous ces noms de maîtres « symphonistes » (pour l'outillage de leur époque, c'est certain), en étudiant ces quelques exemples qui donneront le goût de recourir aux textes *in extenso*, si l'on est capable d'en discerner la graphie matérielle, on parviendra, sans peine, à se convaincre que Beaumarchais faisait dire avec raison à un de ses personnages : on... on... on est toujours le fils de quelqu'un ! Cet aphorisme est, de nos jours, trop oublié par tant et tant qui s'imaginent trouver du nouveau, et créer du progrès en niant toute discipline antérieure.

D'abord le progrès n'est qu'un mouvement ; et rien, absolument rien, ne prouve, même parmi les astres, quel sens il faut attribuer à ce mouvement — AD ou AB —.

C'est pourquoi l'ignorance ou le mépris des origines servit de tout temps d'antichambre à l'anarchie sous toutes ses formes, même chez ceux dont la conception fut généreuse.

Ceux-là, oubliant d'être le « fils de quelqu'un », ne furent que la procréation de leurs chimères.

Et la production d'art confine de trop près à la sociologie pour que de nombreux exemples n'en frappent actuellement nos yeux.

Lisez l'ouvrage de M. Gastoué. Par là, éprouvez le désir d'en connaître davantage.

La reproduction de la table de matières dira l'intérêt de l'ouvrage.

I. Les maîtres symphonistes : des origines à Pérotin le Grand. Organum, motets et conduits. II. Les chansonniers. Troubadours et trouvères. III. De Pérotin à Guillaume de Machaut ; influences interna-

tionales ; compositeurs et théoriciens. — IV. Guillaume de Machaut : son œuvre ; son école ; son influence. — V. Notations ; rythmique ; tonalités ; procédés d'écriture et réalisation harmonique ; enseignement ; groupements corporatifs. — VI. Les instruments. — Table des noms de musiciens ou d'écoles, et des termes musicaux.

Vous y apprendrez le respect déférent envers ces premiers pionniers dont nous savons, aujourd'hui, semer la graine. Mais ils eurent le génie de l'avoir fait germer, les premiers.

Faut-il, pour cela, les imiter ? certes non ! c'est en étudiant non les effets, mais les méthodes que l'on peut espérer, dans la même glèbe, car elle demeure, voir s'épanouir des floraisons nouvelles. Je dis — *floraisons* ! — dans le regret de les voir si souvent confondues avec des orties. La lecture du petit livre que je cite servira à discerner la graminée nourrissante et féconde de la parasitaire vénéneuse !

F. de La Tombelle.

A. Gastoué, **Petit Guide pratique de musique d'Eglise**, in-18 de 64 pages : o fr. 80 ; franco, o fr. 85. Paris, Bonne Presse.

Voici un nouvel opuscule pratique du même auteur : nul doute qu'il n'ait le même succès que les précédents.

Georges Durand, **La musique de la cathédrale d'Amiens avant la Révolution,** *notice historique*. (Société des Antiquaires de Picardie, cathédrale d'Amiens, 30 juin 1922, audition d'œuvres de musique sacrée des anciens Maîtres de Musique de la Cathédrale d'Amiens et autres Artistes picards.) In-8 de 132 pages, extrait du Bulletin de la Société des Antiquaires de Picardie, année 1922, premier trimestre. Plusieurs fac-similés. Amiens, Impr. Yvert et Tellier.

Ce titre, et ces sous-titres, sont déjà une présentation de ce précieux volume, publié à l'occasion de l'Audition de Maîtres anciens dont la *Tribune* a parlé en son dernier numéro. Le nom de l'auteur est une garantie du sérieux avec lequel ce travail a été fait : l'érudit archiviste et le savant averti qu'est M. Georges Durand, dont on connaît le beau travail sur les orgues de la cathédrale d'Amiens, autrefois publié ici même, a donné aujourd'hui comme la première rédaction d'une véritable histoire de la musique dans la même cathédrale, faisant pendant aux livres de Clerval, de Chartier, de Collette et Bourdon sur Chartres, Paris, Rouen. Du xiie siècle à son début, l'époque la plus ancienne à laquelle les documents permettent de remonter, M. G. Durand nous promène de la manière la plus agréable du cloître à la maîtrise, jusqu'à la Révolution. Et nous rencontrons, parmi les musiciens dont il traite, un certain nombre de maîtres qui ont laissé un nom dans la musique française, et sur lesquels l'auteur apporte souvent des documents nouveaux. Citons seulement, parmi les élèves ou les maîtres de « l'école » d'Amiens, au moyen âge, Richard de Fournival et Pierre de la Croix ; au xve siècle et au xvie, Jean Mouton, Firmin Caron, Jo de Franchemont, les deux Jean Le Cler (Clerici) ; au xviie et xviiie, Jean et Valentin de Bournon-

ville, Arthus Auxcousteaux et Le Sueur, etc. Et peut-être Firmin Le Bel, le maître de Palestrina, — était-il un Amiénois.

On verra avec intérêt comment les manuscrits du *Liber Ordinarius* de la cathédrale concordent, dans l'ordinaire de la messe, avec l'Édition Vaticane et comment, aux XVIe et XVIIe siècles, les œuvres d'Orlande de Lassus, de Claude Lejeune, de Ducauroy, formaient, avec celle des maîtres de musique de la cathédrale, le fonds du répertoire.

C'est là un travail remarquable et des plus attachants.

W. H. Grattan Flood, **Introductory sketch of Irish musical history**, [Esquisse introductive à l'histoire de la musique irlandaise], avec gravures. In-8° de 98 pages. Londres, William Reeves.

L'Irlande a toujours passé pour la terre des bardes : la harpe de ses armoiries l'indique. Mais, ce que beaucoup d'entre nous ne savent pas, c'est l'importance que ses maîtres ont eue, dans le passé et dans le présent. La très attrayante étude de M. Flood, que nous recommandons à tous ceux de nos lecteurs qui lisent l'anglais, rentre par plusieurs chapitres dans le domaine des études de cette revue. En effet, dès le haut moyen âge, les chanteurs et compositeurs irlandais ont une grande importance : Tuotilo de Saint-Gall est bien connu ; mais beaucoup d'autres, que nous avons coutume de considérer comme des Écossais ou des Britanniques, — M. Flood nous explique pourquoi — étaient des Irlandais, depuis Jean Scot au IXe siècle, Jean de Garlande au XIIIe, jusqu'à Lionel Power au XVe ; et, de longue date, les pièces irlandaises, même les simples mélodies populaires, offrent, seules en Europe, la coupe ternaire, et des formes (mélodiques) prototypes du mouvement de sonate. Au XVIe siècle, Guillaume Costeley, que nous considérons comme l'un des nôtres, était un Irlandais émigré en France sous la pression de la persécution anglaise ; le célèbre luthiste et madrigaliste John Dowland, également Irlandais, comme plus tard John Field l'inventeur des « nocturnes » et, dans un autre ordre d'idées, l'inventeur du « quadrille des Lanciers » (en 1817-1818), qui avait d'ailleurs un nom français, M. Duval. De nos jours, Augusta Holmès (quoique ayant fait sa carrière chez nous), Sir Arthur Sullivan, sir Charles Stanford, etc., compositeurs fort appréciés, sont de purs Irlandais.

On apprendra donc beaucoup dans ce petit livre de M. Flood : cependant, bien que les Irlandais aient eu une famille de bardes fameux et un poète, répondant aux noms de Duffy, O'Duffy, ou Duffét, il ne faut attacher plus de prix qu'à une amusette au rapprochement qu'on peut en tirer avec le nom de Guillaume Dufay « bien que les Wallons fussent des Celtes » ; la prononciation est différente, *Du-fa-ÿ*, et l'étymologie aussi : « de fago ».

A. G.

Ch. Van den Borren, **The genius of Dunstable**, [le génie de Dunstable] extrait des « Proceedings of the Musical Association », session XLVIII, ann. 1921, p. 79-92.

Très complète et fort belle étude sur le génie du grand compositeur anglais du xve siècle, le créateur, peut-être, du nouveau style illustré par Dufay et les franco-belges. L'étude, écrite en français, est publiée en anglais, traduite par N. W. Barclay Squire.

Ch. Van den Borren : **Compositions inédites de Dufay et de Gilles Binchon**, in-8° de 16 pages (Extrait des *Annales de l'Académie royale de Belgique*, 1922).

L'infatigable chercheur et musicologue attentif qu'est M. Ch. Van den Borren a eu l'inestimable fortune de retrouver et d'acquérir la copie, cherchée depuis longtemps par divers confrères, que de Coussemaker avait faite d'une partie du fameux manuscrit de Strasbourg brûlé en 1870. Cette copie nous restitue ainsi 52 compositions polyphoniques dont la majeure partie est entièrement inédite. Mais, de plus, M. Van den Borren a pu établir que ce manuscrit ne date pas dans son entier de 1411, comme on le croyait d'après l'inscription relevée autrefois : il est en grande partie plus récent d'une trentaine d'années, et c'est cette partie qui contient des œuvres de Dufay. Toutefois, M. Van den Borren fait remarquer, à juste titre, que le manuscrit d'Oxford renferme une composition du maître qui remonte à 1416.

Jean de Valois, *Cantiques rythmés anciens et modernes*, **Livre d'Accompagnement** ; prix net, 30 fr. Paris, Procure générale de Musique Religieuse.

C'est le recueil des accompagnements du nouveau livre de cantiques annoncé dans l'un de nos récents numéros, dû à la collaboration de M. le chanoine Tourte et de M. J. de Valois, notre sympathique confrère. Aujourd'hui, celui-ci seul a assumé la tâche, — à part quelques œuvres empruntées à d'autres recueils — d'écrire et de publier les accompagnements des *trois cent trente-sept* cantiques de ce répertoire. Il fallait tout le talent de M. Jean de Valois pour réussir, et fort bien, cette tâche difficile : le volume rendra service à nombre d'accompagnateurs, et leur servira de précieux modèle.

G. Frescobaldi : **Fiori Musicali**, réédition par A. Guilmant et J. Bonnet. Paris, Senart.

Les Fiori musicali de Frescobaldi viennent d'être magnifiquement rééditées par la maison Senart. Précédées de la reproduction du titre de l'édition de 1635 et d'un beau portrait de Frescobaldi, elles sont présentées sur trois portées, manuel et pédale, d'après la copie retrouvée dans les papiers d'Alex. Guilmant et faite sur l'exemplaire de la Bibliothèque Nationale. Des 47 pièces qui composent ce recueil, 27 sont des versets pour les Kyrie IV, IX, XI — ces derniers tout particulièrement forment un exemple admirable de développement contrapunctique sur un thème donné ; cent ans avant Bach, c'est déjà l'écriture du choral appliquée à la cantilène grégorienne — les autres compositions sont des entrées, des offertoires, des sorties, des ricercare, des canzone, un ricer-

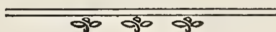
care énigmatique avec la solution proposée par Guilmant, solution qui n'est peut-être pas à l'abri de toute critique et qui demanderait à elle seule une étude complète d'un genre autrefois très florissant. Les thèmes de beaucoup de ces pièces contiennent des transformations rythmiques du plus haut intérêt qui démontrent l'ancienneté du thème cyclique ou du leit-motiv. La préface de Frescobaldi, une notice historique par M. Aliamet-Guilmant donnent des détails précieux sur la vie du maître ferrarais et illustrent l'ouvrage, que complètent de précieuses notes de Joseph Bonnet sur l'interprétation des Fiori Musicali ; mais l'éminent organiste de Saint-Eustache attire l'attention sur un point d'une importance capitale, bien connue de tous les liturgistes et grégorianistes, mais ignoré de la plupart de ses confrères... et même de bien des ecclésiastiques : le premier et probablement le seul des virtuoses, il fait remarquer que « non seulement le Graduel et l'Alleluia ne doivent pas être omis, mais l'exécution d'un morceau d'orgue avant (ou à la place de) ces pièces « *romprait l'équilibre et le rythme de la cérémonie* ». Il ajoute plus loin : « *l'organiste ne devrait, au cours d'une grand'-messe, commencer à jouer le solo d'orgue dit Offertoire, qu'après l'exécution chantée ou tout au moins psalmodiée par le chœur de la pièce grégorienne du même nom.* » N'oubliez pas que c'est un organiste de grand orgue qui parle ; c'est un signe des temps... Il n'est pas mauvais qu'avec la haute autorité qui s'attache à son nom, un des maîtres de l'orgue ne craigne pas, au nom de l'Art et de la Liturgie, de rappeler à l'exacte observance des règles tant d'exécutants qui transforment leur tribune en une sorte d'estrade de concert. Notons que Saint-Eustache, où J. Bonnet a la chance d'avoir notre ami Raugel pour collaborateur, est probablement la seule grande église de Paris où l'offertoire soit chanté à la grand'messe : *Theoricam practicamque* !

E. Borrel.

Manuel de chants liturgiques *extraits de l'édition vaticane*, précédé d'une méthode élémentaire et complété par un appendice en notation grégorienne ou musicale pour les saluts du T.-S.-Sacrement, (Traductions [françaises] inédites). In-12 de 278 et 108 pages. Quimper, Le Goaziou, net, relié, 7 fr. 50. — Dépôt spécial et prix de faveur pour les *diocèses du Nord-Est*, 6 fr. 50, remises à partir de 10 ; (M. Conrard, libraire, rue de la Grande-Armée, Metz).

Si la première édition du Manuel paroissial de M. le chanoine Bargilliat avait mérité les éloges que lui décernaient nombre de revues musicales, le présent *Manuel de chants liturgiques* dépasse celle-ci de beaucoup. Nous y trouvons le Kyriale, Vêpres et Complies du dimanche, Messe des défunts, proses liturgiques, hymnes des Vêpres du Temps, du Commun et de certaines fêtes. (Les grandes fêtes de l'année ont leurs vêpres intégralement notées.) Ce qui caractérise ce manuel, c'est l'arrangement ingénieux des tons des vêpres permettant d'adapter avec une surprenante facilité le texte des versets aux cadences mélodiques ; ensuite le choix judicieux et l'agencement pratique des nom-

breux chants du Salut (une lacune qui se trouvait dans tous les manuels de ce genre est ainsi heureusement comblée). Un appendice musical contient les messes de Du Mont, transcrites cette fois d'après les documents originaux, ce dont nous félicitons les auteurs ; de même les proses si connues de l'ancien Paroissien messin, et qui lui sont d'ailleurs communes avec le Propre de Paris et d'autres diocèses de France. Une excellente méthode d'exécution du chant grégorien forme l'introduction du livre ; une heureuse application d'un genre spécial fait ressortir, sans donner lieu à des hésitations, les « morae vocis » de l'édition vaticane. Une traduction aussi claire qu'élégante donne à tous l'intelligence du texte, et les courtes explications liturgiques, jetées çà et là, aident à saisir le sens de la prière chantée de l'Église. En raison de ces multiples avantages, Mgr l'Evêque de Metz, pour son diocèse, a autorisé l'éditeur à ajouter au manuel quelques chants du Propre de Metz. Ce livre est donc destiné à remplacer entre les mains des chantres, grands et petits, ainsi que des fidèles, les éditions grégoriennes complètes si coûteuses.



Variété humoristique

Musique d'orgue descriptive

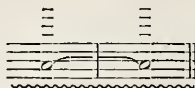
On a déjà signalé, ou nos lecteurs connaissent peut-être, de ces fantaisies musicales que leurs auteurs ont cru géniales, et qui ne servent qu'à amuser ceux entre les mains desquels elles parviennent.

En parcourant une vieille collection de morceaux d'orgue, nous avons ainsi trouvé l'œuvre suivante : *La procession de la Fête d'un village surprise par un orage. Tableau musical composé pour orgue.* L'auteur, évidemment, a cru imiter la « Pastorale » de Beethoven, et a fait précéder son œuvre d'un *Exposé des situations* (*sic* (!) que voici :

(1) Les Villageois se rendent à l'Eglise aux sons de la Musette.
(2) Cloches et fanfares annonçant la fête.
(3) Sortie de la Procession avec tambours et musique militaire.
(4) Cantiques des jeunes filles (*chœur de voix humaines*) (!)
(5) Commencement de l'orage.
(6) Prière des jeunes filles pour demander à Dieu de faire cesser l'orage.
(7) Retour de la procession à l'Eglise.
(8) Retour des villageois dans leurs demeures.

Mais, comme l' « exposé des situations » n'est pas suffisant, le compositeur a cru bon d'annoter sa partition. Au n° 3, par exemple, pen-

dant la « marche militaire » — on se demande ce qu'elle vient faire dans un village —, on nous dit : *Imitez le tambour*... Ceci nous laisse perplexes : « imiter le tambour » sur un orgue ! On ne dit pas comment. Mais, au n° 4, apparaît le *Tonnerre*: ici, il est noté, et avec trille, à la pédale, encore !



Mais ce n'est encore qu'un tonnerre anodin.

Plus loin, l'auteur de ce beau tableau a souligné, pour qu'on ne s'y méprenne pas, qu'une certaine série de gammes et d'arpèges représente le *Grand vent précurseur de la tempête*, et vers la fin du n° 5, arrive *le plus fort tonnerre avec les jeux d'anches.* Là, nous allons avoir la recette, et combien savoureuse !

Vous connaissez tous cette pédale de « Tonnerre » qui existe dans quelques vieilles orgues, et qui, appuyant sur les trois touches les plus graves des jeux de pédale, produit une cacophonie que d'aucuns jugeaient émotionnante. Cela ne suffit pas au maître décorateur qui brossa cette tempête ; il faut lire tout au long sa recette mirifique, et lire tous les détails cocasses :

Manière d'imiter le tonnerre. — Dans les orgues où il y a une pédale de Tonnerre, après avoir tiré les fonds de 8 et de 16 pieds, on appuie *plus ou moins* (!) sur cette pédale en cherchant à imiter le bruit lointain de l'Orage. Pour les grands coups de tonnerre, on ajoute les jeux d'anches. Quand cette pédale n'existe pas dans l'orgue que l'on a à sa disposition, on place les pieds *en travers des touches* du grand pédalier, et l'on cherche à imiter les mêmes effets en prenant plus ou moins de notes. Sur les orgues sans clavier de pédales, on imite également le tonnerre *en posant les avant-bras sur le grand clavier ordinaire, et en les appuyant de gauche à droite et de droite à gauche, à volonté*, selon les effets que l'on veut produire.

Et nunc erudimini ! Avec cela, vous connaissez le fin du fin de l'une des parties de l'art (! ?) organistique vers 1860. Et les éditeurs de pareilles sottises refusaient de reproduire les grandioses compositions de Boëly, notre dernier classique français, qu'ils jugeaient sévères et ennuyeuses. Je pense bien, après de telles merveilles !

H. N.

Erratum. — Dans la seconde page du n° de juillet-août, compte rendu du Congrès de Metz, ajouter, à l'indication des Prélats présents : Mgr l'Évêque de Langres. Et, à propos de Luxembourg, lire « convict épiscopal et de son grand séminaire ».

Le Gérant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe*).

A. Propre du temps. — **B.** Propre des Saints. — **C.** Commun des Saints (*en préparation*). **D.** Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. ***avec majoration temporaire comprise***

1re Partie. — GRADUEL.

A. Propre du Temps

1er	Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e	—	Temps de Noël I.
3e	—	Noël-Épiphanie II.
4e	—	Temps de la Septuagésime.
5e	—	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e	—	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e	—	Dimanche des Rameaux.
8e	—	La Semaine Sainte.
9e	—	Temps de Pâques.
10e	—	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e	—	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e	—	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e	—	Du 7e au 11e Dimanche.
14e	—	Du 12e au 15e Dimanche.
15e	—	Du 16e au 19e Dimanche.
16e	—	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er	Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e	—	Février.
3e	—	Mars à Mai.
4e	—	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e	—	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre.*)

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er	Fascicule.	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e	—	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e	—	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e	—	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e	—	Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e Partie. — ANTIPHONAIRE.

1er	Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e	—	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e	—	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e	—	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e	—	De l'Épiphanie à Pâques.
6e	—	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e	—	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre.*)

ABONNEMENT A LA LECTURE MUSICALE

Donnant droit : **aux partitions françaises et étrangères ; partitions piano solo ; morceaux, duos et trios de piano** ; enfin, toute musique classique et moderne des meilleurs auteurs pour piano à deux, à quatre et à huit mains, piano ou violon, ou divers instruments.

SONT ENTIÈREMENT EXCLUS DE L'ABONNEMENT :

La musique religieuse, les morceaux de chant détachés et opéras, les romances, mélodies détachées ; enfin les ouvrages d'enseignement : méthodes, études, exercices, vocalises, etc.

ABONNEMENT POUR PARIS :

50 francs par an. — Six mois, **30** francs. — Trois mois, **20** francs. — Un mois, **10** francs.

Pour les abonnements d'un et trois mois, dépôt de **20** francs remboursé à l'expiration de l'abonnement ; le tout payable d'avance.

L'abonné a droit :

Pour Paris : 6 morceaux (ou une partition avec 4 morceaux), qu'il peut changer une fois par jour.

Pour la banlieue : 8 morceaux (ou une partition avec 6 morceaux), qu'il peut changer une fois par semaine.

Les abonnements sont servis de 10 heures à 12 heures et de 14 à 18 heures.

ABONNEMENT POUR LA PROVINCE :

Les prix restent les mêmes que pour Paris ; ils sont augmentés des frais de port, aller et retour, qui sont à la charge de l'abonné. Il n'est pas fait d'abonnement de moins de 6 mois pour la province.

L'abonné a droit à 14 morceaux (ou une partition avec 12 morceaux), qu'il peut changer au maximum deux fois par mois.

Comme pour Paris, l'abonnement de la province se paie d'avance, plus un dépôt de **20** francs pour les abonnements sans partition et de **40** francs pour ceux avec partition.

OBLIGATIONS DE L'ABONNÉ :

1° Les doigtés sur les morceaux donnés neufs sont rigoureusement interdits ; 2° les abonnés qui auront reçu des morceaux neufs et qui les rapporteront tachés, déchirés, doigtés ou incomplets, devront en payer la valeur ; 3° tout abonnement ne peut se suspendre, à quelque titre que ce soit ; il est rigoureusement personnel.

Les personnes ayant droit à l'Abonnement Musical bénéficient de l'abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale.

Abonnement à la lecture d'ouvrages de littérature musicale : **32** fr. par an ; six mois, **17** fr. ; trois mois, **10** fr. ; un mois, **5** fr.

Il n'a pas été établi de catalogue général de musique d'abonnement.

Notre abonnement à la littérature musicale s'est accru d'un lot considérable d'ouvrages musicologiques (biographies d'auteurs, histoire de la musique et des formes musicales, ouvrages d'enseignement, etc., etc.), tous très intéressants.

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

N°s 51-52. SEPTEMBRE-OCTOBRE 1922.

NOVEMBRE 1922. — XXIII[e] ANNÉE





LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N° : 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (V[e])

N° 276. — 10[e] n° de l'Abonn[t] 1921-1922

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants:

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire..............................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” et les “ **Tablettes de la Schola** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Etranger*
Abonnement..............................	**37** »	**39** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École..............................	**35** »	**37** »

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 20 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola *269, Rue Saint-Jacques* PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique).

Le numéro : **1 fr. 75**. — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Documents inédits sur les Organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles

(*Suite*)

FOUQUET (les). La biographie des *Fouquet* est très difficile à élucider, les pièces relatives à la paroisse Saint-Eustache étant fort incomplètes aux Archives Nationales.

FOUQUET (Claude). La date de sa naissance est ignorée. On sait qu'il est mort à Paris en 1735, grâce à un article du *Mercure de France* qui le nomme parmi les musiciens décédés dans l'année, en l'honneur desquels un service funèbre a été célébré le 25 août, à Saint-Sulpice. Il est cité en 1725, dans le Registre des Délibérations du

Conseil de fabrique [1], comme ayant exercé depuis 20 ans les fonctions d'organiste à Saint-Laurent. En effet, le 6 février 1707, il avait été admis comme survivancier du titulaire, M. de Thian [2]. Il tenait aussi l'orgue à Saint-Eustache, mais il est impossible de rien préciser à cet égard.

FOUQUET fils. Fétis qui, après Choron-Fayolle, confond le père et le fils, dit que *Fouquet* était organiste de la Collégiale Saint-Honoré, vers 1750-55 [3] et jouait aussi les orgues de Notre-Dame et de la Sainte-Chapelle en 1758.

Le 15 juillet 1762, l'organiste Fouquet fut choisi, avec le facteur Sommer, comme arbitre, pour la réception de l'orgue de Saint-Paul, qui venait d'être *augmenté* par Cliquot [4].

Quelle est la date de sa mort ? D'après la déclaration des biens et charges du chapitre Saint-Honoré en 1790 (S. 1822), celui-ci faisait une pension de 100 l. à Fouquet, « ancien organiste ».

ŒUVRES de *Fouquet* fils. La Bibl. Nat. possède de ce dernier 3 recueils de *Pièces de Clavecin*. L'op. 1 a pour titre : les *Caractères de la Paix*, in fol. Paris, 1734, V m 7 1928. Il est précédé d'une préface destinée à enseigner « à jouer le clavecin et les agrémens ». Le 2e recueil de *Pièces de clavecin*, à Paris, s. d. in fol. Vm7 1928 *bis* ; le 3e livre, à Paris, s. d. in folio, Vm7. 1929.

Dans ces recueils, les pièces ont des titres pittoresques comme *Fanfare, le Feu*, avec dessins imitatifs, le *Carillon de Cythère, les Forgerons, Concert des Faunes*, ou sentimentaux comme *la Sœur Agnès* ou *la Novice*, l'*Aimable Thérèse*, etc. ; portent des qualificatifs tels que la *Laborieuse*, l'*Adolescente*, l'*Angélique*, l'*Etincelante* ou des noms propres : la *Cémonville*, la *Laudella*, etc... J'ai noté ce titre singulier : *Allemande* (*la Pruscienne francisée*).

GIGAULT (Joachim). Voir la biographie des *Gigault*, au XVIIe siècle.

HOUSSU (Charles). Voir la biographie des *Houssu*, au XVIIe siècle.

INGRAIN (Claude-Nicolas). Les prénoms d'*Ingrain* ont été révélés par M G. Cucuel dans un article intitulé : *Notes sur quelques musiciens, luthiers, etc., du XVIIIe siècle* [5], mais il n'a indiqué les dates ni de la naissance, ni du décès de cet artiste, et je n'ai pu les découvrir davantage.

La plus ancienne pièce d'archives concernant *Ingrain* que j'aie pu mettre au jour est une délibération du Conseil de fabrique de Saint-Etienne-du-Mont du 24 novembre 1720, qui, sur la demande de *Buter*-

1. LL 815.
2. *Ibid.*
3. Il est cité en 1759, comme titulaire de cet orgue, par Jèze, qui l'appelle du reste *Foquet* et le fait habiter rue de Cléry. Le 3e livre de ses *Pièces de clavecin* nous donne, en 1752, ses qualités : organiste des églises *Saint-Eustache*, *Saint-Honoré* et de l'abbaye de *Saint-Victor*, et l'adresse de l'auteur : rue des Prouvairs, vis-à-vis le magasin de Montpellier.
4. Délib. du 15 juillet 1762, L. 695.
5. *Sammelbande der Internationalen Musikgesellschaft* (XIVe année, 2e livraison, 1913).

ne, très âgé (voir ce nom, au XVII[e] siècle), admet son élève *Ingrain* comme survivancier, avec promesse de succession à son décès [1].

Au début de 1751, *Ingrain* succède chez les Carmes de la place Maubert, à *Thomelin* (voir ce nom). En avril, sa rémunération est portée à 150 l. par an [2]. Il y exerça ses fonctions jusqu'en 1770, et celles d'organiste à Saint-Etienne-du-Mont jusqu'en 1774. En 1760, à la suite d'un incendie qui avait éclaté dans l'église et dégradé l'orgue, le conseil de fabrique, afin de faire face aux charges nouvelles résultant de ce sinistre [3], proposa de retrancher le traitement de l'organiste (et l'indemnité annuelle de 50 fr. au facteur, pour l'entretien) jusqu'à ce que l'orgue fût rétabli. On se borna sans doute à une simple réduction, car, en 1765, Ingrain demandait l'augmentation de ses appointements *diminués depuis l'incendie* de 1760 (150 l.). Le facteur Somer, qui avait établi un devis des travaux à faire à l'orgue pour le remettre en état, réclamait la restitution de son indemnité. Dans sa délibération du 6 mars 1763, le Conseil décida d'allouer 24 l. par an au facteur pour accorder le *positif* [4], mais laissa les choses en l'état en ce qui concerne les honoraires de l'organiste. Cependant, trois ans après, Ingrain menace de démissionner si on ne lui rend ses anciens honoraires, son suppléant ne pouvant continuer à le remplacer. Le 23 novembre, le Conseil, confirmant sa décision verbale du 1[er] juillet, rétablit le chiffre de 250 l.

Le 21 avril 1769, *Ingrain* fait agréer *Lasceux* (voir ce nom), élève de *Noblet* (voir ce nom), pour son survivancier. Mais le 3 décembre, le marguillier Sausset se dit informé que, « pour obéir au sieur *Ingrain*, *Lasceux* est obligé de prendre un commis de plus, pour toucher à sa place, soit à Sainte-Aure, soit aux Mathurins ». La Compagnie devrait donc exiger que le titulaire fasse son service à Saint-Etienne-du-Mont. Il fut décidé que l'organiste serait entendu en ses explications sur son inexactitude. Le registre n'en dit pas davantage. *Lasceux* est nommé comme titulaire en 1774 [5].

On voit, par les pièces publiées par M. G. Cucuel [6], que la fille de

1. Registre LL 707. Ingrain devait avoir commencé dès 1724 à suppléer Buterne, car le 21 avril 1769, il invoquait ses 45 ans de services pour demander à son tour un survivancier (Reg. LL 709).

2. Reg. des Dépenses H[5] 3928. Il était aussi organiste de la communauté de Sainte-Anne, rue Neuve-Sainte-Geneviève, qui donnait « asile à des filles de famille honnêtes, sans fortune ».

3. En 1757, il fut reconnu que l'orgue de Saint-Etienne avait besoin de réparations. Le conseil les autorisa sous la condition qu'elles ne dépasseraient pas 500 livres. L'incendie éclata dans la nuit du 23 au 24 juillet 1760. Le 25, en vue de réparer les dégâts, il décida que l'endroit dégradé serait clôturé de planches, avec un passage pour monter à la salle des Assemblées et que « la partie de l'orgue située du côté de cette pièce serait fermée de planches de latteaux ». (Reg. LL 709.)

4. Le *positif* du grand orgue avait en effet été réparé et visité ensuite par des experts, entre autres Daquin ; ils conclurent que « le petit jeu pouvait aller et être prêt pour les vespres de la Conception de la Vierge ». (*Ibid.*).

5. Reg. H[5] 4361*.

6. Article cité. Ce mariage et les relations d'amitié du facteur avec l'organiste expliquent que la fille de celui-ci se soit portée caution pour Somer au moyen d'un contrat de rente de 150 l. sur les aydes et les gabelles ; Somer était en retard pour

l'artiste, Marie Ingrain, épousa, en l'église Saint-Benoît, le 26 octobre 1769, le facteur d'orgues Nicolas *Somer*, qui mourut peu après, le 21 juillet 1771. Il résulte d'un inventaire des meubles du défunt, dressé le 29 juillet par le notaire Garcerand, que N. Somer avait chez lui le portrait de son beau-père *Ingrain*.

La Bibl. Nat[le] ne possède aucune œuvre de cet artiste.

ISORÉ. Dans ses souvenirs sur l'abbaye de Saint-Denis [1], F.-A. Gautier écrit qu'*Isoré* avait été titulaire de l'orgue, vers 1708. Il raconte sur lui des anecdotes, mais ne fournit aucune précision. Isoré remplissait les fonctions d'organiste à Notre-Dame, à la Sainte-Chapelle, à Saint-Germain-des-Prés et ailleurs.

Sa mort date de 1733 ; un service funèbre célébré à l'Oratoire « à la mémoire des musiciens décédés dans l'année » [1], le comprit parmi ces derniers, avec J.-B. Moreau, Lalande, Boyvin, Lejeune, etc. [2].

JOLAGE ou JOLLAGE (Charles-Alexandre). Date de naissance ignorée. Organiste des Augustins réformés dits *Petits Pères*, il se faisait entendre en 1751 au Concert spirituel [3]. En 1759, Jèze le cite comme organiste de Notre-Dame (pour le 4e quartier).

D'après Choron-Fayolle, Jolage serait mort vers 1775. Erreur absolue. Son décès date de 1761, car le 7 avril de cette année, l'Ordre des Augustins réformés invoque ce décès pour lui donner comme successeur *Joinville*, avec 200 l. d'honoraires, plus 6 livres pour les cérémonies extraordinaires [4]. Joinville obtint encore par la suite, en 1770 et en 1784, deux augmentations de 50 livres, la dernière à charge de remplacer le facteur Clicquot pour l'accord et l'entretien de l'orgue. Il paraît avoir tenu cet orgue jusqu'à la Révolution. Toutefois, le 28 janvier 1786, il fit agréer comme survivancier son propre neveu *Fressancourt*.

A la Bibl. Nat[le] on trouve, sous le nom de *Jolage*, 3 petits menuets en *la* (P. 96, 97 du Recueil factice Vm[7] 4872).

LEFÈVRE ou LEFEBVRE. Lefèvre est cité par Jèze en 1759 comme organiste de Saint-Louis-en-l'Ile. Il figure en cette qualité sur les registres de comptes de la fabrique (H[5] 4518[1]) avec 339 l. d'honoraires annuels, dont 30 pour le souffleur, jusqu'en 1763. Il décède en cette année (fin juillet ou mois d'août), car les comptes inscrivent 206 l. 8 sols (versés à ses héritiers sans doute) et on lui donne pour successeur la demoiselle *Bouchard* (voir ce nom, 2e période), qui reçoit 110 livres.

Lefèvre composa un opéra-comique, *l'Embarras du choix*, dont

l'exécution d'un marché conclu en 1766 pour la restauration de l'orgue. On craignait qu'il ne devînt insolvable (Reg. LL 709).

1. Intitulés : *Recueil d'anecdotes et autres objets curieux relatifs à l'histoire de saint Denis en France, pour faire suite au livre de Félibien*. Bibl. Nat[le], man. cité. C'est un mélange indigeste de compilations, de réflexions oiseuses et de *choses vues*, très intéressantes.

2. *Mercure de France* du 14 décembre 1733.

3. *Mercure de France*.

4. Reg. des Délibérations capitulaires LL 1478. Le registre antérieur LL 1477, finit en 1723 ; il ne fait pas mention de la date de l'engagement de Jolage.

Grimm rend compte dans sa Correspondance [1]. La liste de ses œuvres est donnée par le Catalogue Ecorcheville.

Un organiste du même nom, André *Lefèvre*, né à Péronne, mort à Paris en 1786, touchait l'orgue des Blancs-Manteaux de 1763 à 1767, à 100 l., puis 150 l. d'honoraires [2]. Il diffère évidemment du précédent.

Le Grand (J.-P.). Date de naissance inconnue. Le Grand est cité par Jèze en 1759 comme organiste de Saint-Germain-des-Prés. En outre, il fut d'abord rétribué par l'abbé *Moulnory* (voir ce nom), maître de chapelle, pour tenir l'orgue de Saint-Nicolas-des-Champs, vacant par la retraite de Joachim *Gigault* (voir ce nom). Il céda sa place en 1765 à Moulnory, puis la reprit jusqu'à sa mort (30 novembre 1773 [3]) ; il eut de même, depuis juillet 1772, l'orgue des Cordeliers [4].

Auparavant, d'après Michel Brenet, il était, en 1763, organiste de Saint-Côme, En réalité d'après le Registre de Comptabilité de la fabrique, il l'était déjà en 1760, avec 160 l. d'honoraires [5].

Moulnory ou Maunoury. Dates de naissance et de décès ignorées, ainsi que celle de ses débuts. Il devait avoir, en 1706, l'orgue de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvelle, si c'est lui qui, le 11 septembre 1706, est cité, au registre des délibérations de la fabrique comme l'un des concurrents de *Dornel* (voir ce nom), qui l'emporta sur ces rivaux. Exerçant à Saint-Nicolas-des-Champs les fonctions de maître de chant et des enfants de chœur, il fut choisi pour succéder à J. *Gigault* comme organiste, en 1745 ; puis de 1761 à 1765, redevint maître de chapelle de la même paroisse [6] ; après le premier trimestre, il en fut organiste à titre provisoire.

Noblet (Charles). Organiste à Paris, de 1730 à 1750, selon Choron et Fayolle. D'après l'ouvrage anonyme : *La Musique à Abbeville*, Noblet serait né en cette ville en 1715 et serait décédé en 1769. Le 2 mars 1739, il obtint l'orgue de la Madeleine en la Cité. Il fut organiste des Jacobins de la rue Saint-Honoré, de 1762 à 1768 [7]. Il l'était aussi des Mathurins [8]. Jèze le cite au nombre des Maîtres de clavecin et donne son adresse rue Froimanteau. Claveciniste de l'Opéra, il prit sa retraite en 1762.

Une demoiselle *Noblet*, sa fille probablement, tenait l'orgue de la collégiale Sainte-Opportune ; elle figure pour 30 l. de rétribution au registre H⁵ 3485 en 1776, pour 60 l. en 1785.

Pour ses œuvres, voir Fétis. Aucune n'est à la Bibliothèque Nationale.

Thomelin (les). Il est probable que les organistes de ce nom, au

1. Tome XV.
2. Arch. Nat. Reg. H⁵ 3914.
3. Reg. H⁵ 4545 et 4547.
4. Après la mort de *Daquin*. (Reg. de Comptabilité H⁵ 3945*). Il touchait 460 l. par an, à Saint-Nicolas et 200 l. chez les Cordeliers.
5. Reg. H⁵ 4321.
6. Reg. H⁵ 4545-4547.
7. Reg. H⁵ 1965 et 66.
8. J'ai trouvé son nom à leur registre de Comptabilité H⁵ 3986, de 1748 à 1764. Il avait 120 l. d'honoraires.

XVIIIe siècle, appartenaient à la même famille que le *Thomelin* du XVIIe (voir plus haut). Dans l'article déjà cité, Th. Lhuillier mentionne deux *Thomelin*, organistes à Melun, le sieur Louis-Antoine à Saint-Aspais en 1746, et Louis-Jacques à Notre-Dame en 1764. Est-ce l'un de ces *Thomelin* qui devint organiste des Carmes de la Place Maubert, de 1746 à janvier 1751 [1] et qui eut pour successeur *Ingrain* ? (Voir ci-dessus.) Après son décès, sa veuve reçut de l'Ordre une pension de 60 l. par an, égale à la moitié des appointements de l'artiste, pension qui prit fin en 1753.

C'est probablement un fils ou un neveu de ce dernier que nous trouvons organiste des Théatins, de 1771 à 1782 [2], et de la Madeleine en la Cité jusqu'en 1791 [3] et qui est désigné en 1788, par le *Calendrier musical*, comme professeur de clavecin. Il touchait aux Théatins 100 l. et à la Madeleine 170 l. d'honoraires par an.

Œuvres. La Bibl. Natle ne possède pas d'œuvres des *Thomelin*.

Vaudry (Edme). Eut l'honneur de concourir en 1727, contre *Rameau* et *Daquin* (voir ce nom), pour l'orgue de la paroisse Saint-Paul. En 1737, il obtint la place d'organiste de Saint-Jean-en-Grève dont il touchait l'orgue depuis le décès de *Houssu* (voir ce nom). Son engagement lui défendait d'en toucher aucun autre et l'obligeait « à faire une pension de 50 l. à la dame veuve Houssu, jusqu'à son décès ».

1. Reg. de Dépenses H5 3928.
2. Reg. de Comptabilité H5 4656*
3. Reg. de Comptabilité H5 4735-4.





NOUVELLES ET COMPTES RENDUS

Paris. — On annonce la réunion, pour les 6, 7 et 8 décembre, d'un *Congrès de musique sacrée et de chant grégorien*, organisé par la Librairie de l'Art Catholique, qui a choisi comme Présidents d'Honneur S. E. le Cardinal Dubois, Archevêque de Paris, et M. V. d'Indy, directeur de la *Schola*. Le Congrès sera effectivement présidé par le R^me P. Dom Cabrol, l'auteur du « Dictionnaire d'Archéologie chrétienne » ; on annonce des conférences de M. d'Indy, du R. P. Dom Mocquereau, des offices grégoriens sous la direction du R. P. Dom Sablayrolles, etc. Les chœurs de la *Schola* prêteront leur concours à la conférence de M. V. d'Indy, pour en illustrer les exemples.

Lettre pastorale de Mgr l'Evêque de Metz.

Parmi les diverses lettres pastorales parues en France depuis quelques années sur la question du chant liturgique et de la musique sacrée, il convient de donner une place à part au mandement par lequel S. G. Mgr Pelt, évêque de Metz, porte à la connaissance de son clergé et de ses fidèles les *Vœux et résolutions du Congrès Liturgique de Metz*.

Reproduisons en premier lieu, d'après ce document, les *Vœux et Résolutions* de cet important Congrès régional de l'Association Française de Sainte-Cécile « en tant qu'ils présentent un intérêt général ».

I. Le Congrès,

Considérant qu'il importe de faire connaître, aimer et pratiquer de plus en plus la sainte liturgie, et d'associer les fidèles aux saints offices.

Émet le vœu :

1° Que dans l'enseignement religieux sous toutes ses formes, la liturgie soit expliquée avec soin, et amplement utilisée comme un moyen pédagogique de première valeur ;

2° Que la jeunesse soit accoutumée à suivre le texte des prières de la messe, à s'associer au saint sacrifice, et à y participer par la communion sacramentelle ;

3° Que le peuple chrétien soit amené, partout, et au moyen d'efforts persévérants, à prendre part au chant des répons, au Kyriale, aux Psaumes ;

4° Que le chant grégorien, par une exécution intelligente et empreinte du sentiment liturgique, apparaisse toujours comme la plus parfaite expression de la prière.

II. Le Congrès,

Considérant que la réforme et le progrès du chant liturgique ne peuvent être assurés pratiquement que par l'organisation de groupements paroissiaux, sous forme de schola, maîtrise ou chorale,

Émet le vœu :

1° Que partout soient établis des groupes d'hommes, d'enfants, de jeunes filles, chargés d'exécuter les parties variables des offices et d'entraîner le peuple au chant du Kyriale et de la psalmodie ;

2° Que les chœurs de chant soient rangés *parmi les plus importantes œuvres paroissiales,* que leur recrutement et leur fonctionnement soient l'objet du zèle attentif des pasteurs et des hommes d'œuvres.

III. Le Congrès,

Considérant que tous les efforts accomplis en vue d'assurer la beauté et la sainteté du chant resteront vains tant que demeureront en usage des cantiques en langue vulgaire dont la musique est en opposition flagrante avec les principes du *Motu proprio,*

Émet le vœu :

Qu'au plus tôt, avec la discrétion et les ménagements convenables, le répertoire des cantiques populaires soit amélioré, par *l'élimination rigoureuse* des pièces d'origine profane ou d'allure musicale indigne de l'église, et leur remplacement par des œuvres composées pour cette destination dans le sens des directions du *Motu proprio.*

S. G. Mgr de Metz commente ensuite le dispositif de ces vœux, et, après avoir promulgué d'une manière définitive l'Édition Vaticane du chant grégorien, et la prononciation romaine du latin « à l'exemple des diocèses de la Vieille France, tels que Verdun, Nancy, Paris », à dater de janvier 1923, termine par des *Avis pratiques au Clergé,* dont il nous convient de reproduire ici la partie principale, complétant si avantageusement les précédentes instructions données par S. G. Mgr Pelt :

1. Le clergé paroissial mettra tout son cœur à réaliser la prescription de l'art. 1er concernant les chœurs de chant ou *scholae* paroissiales. *Ces groupements doivent occuper un des premiers rangs dans la série des œuvres* ou associations paroissiales... La schola paroissiale se composera d'ordinaire d'enfants (garçons), de jeunes gens et d'hommes.

2. Il y a urgence à commencer par les *petits garçons.* Tout en formant leur voix, on s'appliquera à préserver du mal et à maintenir à la schola ces petits chantres qui seront la pépinière de la schola des jeunes gens et des hommes.

L'art. 3 est consacré à la schola *des jeunes gens,* dont Mgr prescrit qu'elle doit être comme la « cellule vivante et vivifiante » des autres sections du chant. — L'art. 4 s'occupe des scholae *de dames et de demoiselles,* « appelées à rendre de réels services et à faire du bien dans la paroisse ».

5. On ne mêlera pas la schola féminine au chœur des garçons et des hommes, et en aucun cas, dans les scholae paroissiales, les voix d'enfants ne seront remplacées par les voix de femmes et de jeunes filles...

7. Il sera prudent de mettre à la tête de la schola paroissiale « un moniteur » ou dirigeant laïque qui assurera la continuité de l'œuvre au cas où le prêtre chargé du chant vient à quitter la paroisse...

8-9. — On s'appliquera à chanter les cantiques nouveaux insérés dans le recueil français publié en 1921 et on se gardera rigoureusement d'introduire d'autres cantiques de mauvais goût...

10. Afin de remettre en vigueur l'esprit liturgique dans les offices et cérémonies religieuses, il importe que le clergé, en tout premier lieu, apporte un soin tout particulier à se tenir au courant de toutes les prescriptions liturgiques en même temps qu'il s'efforcera d'acquérir l'intelligence de la signification des rites et des prières de la liturgie.

(Les autres articles visent divers points du *Motu proprio,* les cérémonies, la formation des enfants de chœur servant à l'autel, etc.)

Remercions respectueusement S. G. Mgr l'évêque de Metz : sa *Lettre pastorale* est la digne continuatrice de l'esprit liturgique que son zélé prédécesseur Mgr Benzler, l'évêque bénédictin, s'efforçait d'insuffler à son diocèse ; elle est dans la même lignée que les principales lettres pastorales publiées sur le sujet depuis une dizaine d'années par les Évêques de France et notamment par NN. SS. de Saint-Dié, d'Auch, de Bayonne, de Carcassonne, S. E. le Cardinal Dubois, et autres prélats.

*
* *

= *Les Unions de musiciens d'église.* — L'esprit d'association est à l'ordre du jour. A Paris, l'ancienne *Union des maîtres de chapelle et organistes*, dans le but de se reconstituer sur des bases nouvelles et plus étendues, s'est dissoute, après avoir élu, en juillet dernier, une Commission provisoire d'études chargée d'élaborer les statuts d'une nouvelle association. Le maître Widor, secrétaire perpétuel de l'Institut de France, en a accepté la présidence, et a réuni au Palais de l'Institut cette Commission, formée de nos confrères maîtres de chapelle et organistes parisiens MM. Gastoué, Grigi, Helbig, G. Jacob, Letocart, Massuelle, J. Meunier, Nisan, Planchet, G. Renard, Schlosser, Van Lysbeth. *Les maîtres de chapelle et organistes du diocèse de Paris*, ainsi que des paroisses avoisinantes appartenant au diocèse de Versailles, *sont convoqués en Assemblée Générale* le dimanche 3 décembre, à 18 heures, Palais de l'Institut (entrée au 25 *bis*, quai de Conti), à l'effet de constituer la nouvelle *Union*, « pour la défense de leurs intérêts professionnels », et, ultérieurement, pour des but artistiques intéressant la musique d'église.

Nous prions instamment tous ceux de nos lecteurs qui rentrent dans cette catégorie de bien vouloir assister à cette Assemblée, et se faire inscrire pour recevoir une convocation, chez notre confrère, M. Helbig, maître de chapelle Saint-Pierre-de-Montrouge. Ceux qui ne pourraient y assister sont priés de transmettre leurs pouvoirs à l'un des membres du Comité provisoire.

= Les Organistes du Nord-Est de la France ont étudié, de leur côté, des questions analogues. Un Comité s'est formé, à la suite d'une réunion tenue à Metz fin juillet dernier, à laquelle assistaient M. le Chanoine Roupp, directeur de l'œuvre Saint-Chrodegang, M. l'abbé Villier, maître de chapelle de la cathédrale, M. l'abbé Frankum ; MM. O. Schies, président des organistes d'Alsace, Boespflug, Boog, Houy, Clément Weber ; les organisateurs avaient bien voulu inviter M. Gastoué, pour y représenter la *Schola* et les confrères de Paris. L'intérêt particulier de cette réunion, et des suivantes, fut la participation des musiciens d'église du grand-duché de Luxembourg, MM. Jean Braum, président de l'Association des organistes de ce pays, Beicht, Frieseisen, Kowalsky et Noesen, dans le but de former une association unique des organistes et maîtres de chapelle des diocèses de Metz, Strasbourg et Luxem-

bourg, marquant ainsi d'une manière pratique la manifestation intéressante des musiciens luxembourgeois au dernier Congrès de Metz, et leur désir de se rattacher à la France par l'intermédiaire des diocèses d'Alsace et de Lorraine, avec lesquels ils ont tant de points communs. Les travaux de la commission d'études sont sur le point d'aboutir, et vont incessamment amener la formation d'une Union des organistes et maîtres de chapelle de cette région.

Saint-Jean-de-Luz : *Les noces d'argent de la Schola.* — C'est au cours de l'été dernier, exactement le 16 juillet, que la célèbre *Schola* de Saint-Jean-de-Luz a solennisé cet événement. Mais le mieux est de donner sur ce point la parole à un journal régional qui, sous les initiales d'un de nos amis et correspondants, en a donné un compte rendu vivant et parfait, que nous sommes heureux de reproduire, regrettant seulement que la saison des vacances ne nous ait pas permis de l'insérer dans le numéro de septembre-octobre :

« Le fait n'est pas banal, et doit être signalé. C'est pourquoi je m'empresse d'en faire mention.

On devrait chercher longtemps, en France, sans doute, avant de trouver une *Schola* qui, après vingt-cinq ans de bons, d'ininterrompus et loyaux services à l'égard de l'Eglise et de son culte, ait pu célébrer ses noces d'argent. C'est, cependant, ce qui vient de se produire hier, 16 juillet, à Saint-Jean-de-Luz.

Mais, au fait, le pays basque, avec son esprit d'initiative et de ténacité, ne se devait-il pas à lui-même, de nous donner ce spectacle rare ?

Dès la veille, les cloches à grande volée, comme pour les plus grandes solennités, avaient annoncé la fête.

Dès l'avant-veille, la *Schola* de Saint-Ferdinand de Bordeaux était arrivée, pour apporter à sa grande et illustre sœur, ses félicitations, et pour prendre, à son contact, des leçons d'art et de musique sacrée.

La journée commença par un acte des plus touchants : une messe dite pour tous les défunts membres titulaires et honoraires de la *schola.*

Puis ce fut, à 10 heures, la grand'messe, durant laquelle on entendit les cantilènes grégoriennes, ciselées, pourrais-je dire, avec plus d'art que jamais, plus priantes, peut-être, qu'elles ne l'avaient jamais été, la messe *quarti toni* de Vittoria (celle-là même qui avait été exécutée, il y a vingt-cinq-ans, par la naissante *Schola*), regardée à juste titre, par d'excellents juges, comme une merveille d'élégance et d'harmonie, et rendue avec une perfection que je qualifierais d'inimitable, si les voix d'hommes avaient un peu plus du moëlleux des voix de femmes, et si la partie de basses avait été un peu plus fournie.

Puis-je taire que la baguette de directeur était tenue par M. l'abbé Flément, fondateur de la *Schola,* attention des plus délicates dont tous, à Saint-Jean-de-Luz, ont su gré à M. le doyen ?

Et comme à ces harmonies parfaites, il fallait une conférence non moins parfaite, on avait fait appel à la parole du très distingué P. Lhande, l'orateur si justement aimé et apprécié dans tout le pays basque.

Je n'essaierai pas d'analyser sa conférence, de peur de la déflorer ; je dois dire néanmoins qu'il a parlé comme un apôtre, poète, et artiste très averti, pour lequel les choses de la musique ne paraissent pas avoir de secret.

A l'issue de la grand'messe, alors que la *Schola*, dans une réunion intime, exprimait sa reconnaissance à M. l'abbé Flément et à M. le chanoine Bellevue, le maître Vincent d'Indy, président d'honneur de la *Schola* luzienne, voulut bien manifester sa satisfaction par quelques mots simples et sortis du cœur, et donner des conseils dont l'autorité de celui qui les donnait décuplait la portée et l'intérêt.

Durant le repas auquel M. le doyen faisait les honneurs de sa table à quelques invités, un des convives prit la parole à peu près en ces termes (je crois bon de les rapporter ici, car ils rappelleront à beaucoup l'histoire de la fondation de la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz : « Il y a témérité de ma part, je le confesse, à prendre la parole, alors que nous sommes encore sous le charme..., le R. P. Lhande n'a-t-il point, par son exquise et substantielle allocution, rendu tout éloge superflu ?

D'autres, du reste, seraient plus qualifiés que moi : M. le curé de Saint-Ferdinand de Bordeaux, avec la triple autorité de sa haute situation, de l'expérience de son long pastorat et de sa sympathie et de son estime profondes pour M. le doyen de Saint-Jean-de-Luz et pour sa *Schola*, son aimable et éloquent vicaire que toutes les chaires de Bordeaux se disputent à l'envi ; M. l'abbé Collin, vicaire de la cathédrale de Versailles, que je soupçonne fort d'être aussi à l'aise, et tout aussi *parisien*, quand il parle que quand il manie la plume. Témérité aussi et surtout à parler art et musique devant le Maître Vincent d'Indy, l'un des chefs — et pour moi, le chef incontesté — de notre école française — que je suis heureux de saluer très respectueusement ici, au nom de ses nombreux admirateurs. Et cependant, quelque téméraire et osée que soit ma prétention, je veux dire quelques mots en cette fête de famille. Aussi bien ce sont les termes mêmes dont s'est servi M. le doyen, pour m'y convier. »

Ainsi donc, il y a 25 ans, cher Monsieur l'Aumônier, jeune vicaire vous fondiez cette *Schola*. Vous y aviez été poussé par votre foi de Basque, votre zèle en éveil, cherchant le moyen le plus approprié de vous dépenser et de faire le bien. Vous y aviez été poussé aussi par un exemple venu de loin et de très haut. Charles Bordes et ses chanteurs de Saint-Gervais, poursuivant à travers la France leurs tournées triomphales, s'étaient arrêtés à Saint-Jean-de-Luz et vous avaient conquis. Désormais votre résolution était prise : vous fonderiez une *Schola*. Et ce fut tôt fait. Avec vous, projet et réalisation sont une seule et même chose. Aussi, quand Charles Bordes revint dans le pays basque eut-il l'agréable surprise de trouver à Saint-Jean-de-Luz une réplique, en miniature, de son groupe de chanteurs de Saint-Gervais, une société musicale déjà bien constituée, ne demandant qu'à vivre et à s'épanouir.

Charles Bordes l'adopta, tout de suite, parmi les filiales de la *Schola* de Paris ; il ne cessa de l'encourager et de l'aider de ses conseils si auto-

rises, et il eut pour elle des prévenances, des tendresses, des fiertés de véritable grand-père, puisque aussi bien, le jeune vicaire, vous en étiez le père.

Pensiez-vous, cher Monsieur l'Aumônier, il y a vingt-cinq ans, que votre œuvre aurait une telle vitalité ? Non, sans doute. Vous êtes trop modeste, et vous saviez trop bien que l'avenir n'appartient qu'à Dieu seul. Il n'en reste pas moins vrai que vous aviez semé et bien semé. Dieu destinait à votre œuvre un ouvrier, dont la vaillance — pour ne point parler de ses autres qualités — ne devait pas laisser enfouie, improductive, votre semence. Depuis tantôt douze ans, vénéré Monsieur le Doyen, vous vous êtes penché et vous vous penchez sur votre *Schola*, comme sur la plus importante de vos œuvres. Vous avez réussi à en faire l'âme de la vie paroissiale. Et il n'est pas d'éloge comparable à celui-là. Et comme la lumière ne doit pas rester sous le boisseau, vous avez consenti, après de nombreuses hésitations, à la laisser rayonner, non dans un but de vaine gloriole, — vous ne connaissez pas ces petitesses, — mais dans un but très élevé et très désintéressé d'apostolat liturgique et musical. Et la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz a été acclamée à la salle du Jardin Royal de Toulouse, et plus récemment à Saint-Ferdinand de Bordeaux.

Il me plaît de proclamer ici, après un quart de siècle d'existence, que la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz a réalisé — et au delà — les aspirations et les ambitions de son jeune fondateur, et qu'elle est restée digne de l'illustre paternité de Charles Bordes.

Je vous propose donc, Messieurs, de boire à la santé de M. l'abbé Flément, de M. le Doyen, à la fécondité de la *Schola* de Paris, puisque nous avons l'honneur d'avoir son éminent directeur parmi nous, à la croissance de la jeune *Schola* de Saint-Ferdinand de Bordeaux venue auprès de sa sœur aînée, pour chercher des exemples et des encouragements, enfin à la prospérité toujours renouvelée de la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz à laquelle je dis, de tout mon cœur, le : « Ad multos annos » et à laquelle je souhaite que puisse s'appliquer le vers d'Horace « Monumentum ære perennius. »

La fête se continua par le chant des vêpres et du salut. Cela nous permit d'admirer, une fois de plus, toutes les qualités qui ont fait de la *Schola* de Saint-Jean-de-Luz l'une des premières de France.

Puisse l'exemple de la *Schola* basque susciter un peu partout une sainte émulation pour la vraie musique d'église. » I. D.

Bretagne ; Rennes : *M. C.-A. Collin.* — Notre excellent confrère M. C.-A. Collin, organiste et maître de chapelle de Notre-Dame de Rennes, dont nos lecteurs doivent depuis longtemps apprécier les belles productions qu'il a écrites pour l'instrument dont il est l'un des maîtres, est, nous écrit-on de Bretagne, un infatigable et ardent artiste, prêt à mettre son talent au service de toutes les belles manifestations musicales, religieuses ou patriotiques.

La fin de la saison dernière a donné lieu à M. C.-A. Collin de participer à l'un des derniers concerts de la tournée des chanteurs romains,

à la métropole de Rennes, où il a interprété au grand orgue les œuvres suivantes :

Fantaisie en sol mineur, J.-S. Bach ; *Prière*, J. Guy-Ropartz ; *Final en sol mineur*, Haëndel ; *Marche religieuse* sur les acclamations carolingiennes ; *Christus vincit*, etc., Georges Bernard ; *Choral et variations*, Mendelssohn ; *Improvisation* sur le *Te Deum*, C.-A. Collin ; *Grand chœur dialogué*, Eug. Gigout.

Au cours de l'été, la présence de M. Collin a été signalée à Guingamp, où il a participé, avec J. Guy-Ropartz, au *Congrès de la Fédération régionaliste bretonne* ; à Paramé, où les deux mêmes maîtres devaient collaborer aux fêtes commémoratives du poète Louis Tiercelin ; au Congrès des « Noëlistes » avec *Esther* sans la partition originale de J.-B. Moreau, etc.

Sans compter que M. C.-A. Collin est encore un conférencier apprécié, et le collaborateur habituel de plusieurs gazettes locales et régionales, même du « Bulletin des anciens élèves de l'Ecole Niedermeyer », où il donne des chroniques musicales marquées au coin du meilleur aloi. Toutes les provinces ne sont pas aussi bien partagées que la Bretagne.

Vannes. — Ce n'est pas seulement la maîtrise de la Cathédrale et les Séminaires ecclésiastiques du diocèse de Vannes qui se donnent à la vraie musique religieuse. Les jeunes filles de l'*École normale chrétienne*, avec l'encouragement spécial de S. G. Mgr Gouraud, et sous la direction de notre M. Jo Couëdic, s'exercent avec ardeur au chant grégorien ; elles donnent en même temps des pièces modernes d'excellent cachet, puisées dans le *Répertoire moderne* de la Schola. C'est pour les écoles libres de la région un précieux gage de formation musicale, puisque ces jeunes filles, dont l'éducation est parfaite, et dont toute la ville remarque la bonne tenue, sont destinées à en former le personnel enseignant.

Saint-Brieuc. — La cathédrale de Saint-Brieuc eut en août la primeur d'un superbe récital d'orgue donné, sous la présidence de S. G. Mgr l'Évêque, par M. Alb. Alain, l'éminent organiste et compositeur de si bonne musique d'église, qui était de passage à Saint-Brieuc :

De J.-S. Bach, le *Grand Prélude* en *mi* bémol, et une sonate ; de Haendel, la transcription d'un des *Concertos* ; de C. Franck, *Pastorale* et *Choral* en *la* mineur ; de Saint-Saëns, *Rapsodie sur des thèmes bretons* ; et diverses pièces de M. Alain lui-même. La maîtrise, qui prêtait son concours à cette belle audition, donna, sous la direction de son dévoué maître de chapelle, M. l'abbé Gleyo, *O mysterium* de Clérambault ; le chant *Jésus abandonné*, de M. Alain, et le *Tantum ergo* du même auteur ; *Adoro te* de Perruchot ; *Salve regina* liturgique, *Louez le Dieu puissant*, de J.-S. Bach.

Superbe séance qui fait le plus grand honneur au talent de M. Alain et à l'excellence de la maîtrise de Saint-Brieuc.

Nancy. — Il a été question, nous a-t-on dit au cours des vacances

dernières, d'organiser dans l'ancienne capitale des ducs de Lorraine un Congrès de chant grégorien et de musique d'église.

Mais, en attendant, on nous signale les excellents résultats qu'obtient, au Petit Séminaire de Bosserville, M. l'abbé Kaltnecker. Au cours de la dernière année scolaire, le zélé maître de chapelle a donné des leçons élémentaires d'harmonie aux élèves de 4e et de 3e, avec exercices pratiques. La majorité des élèves arrive très bien à comprendre, et est actuellement capable d'écrire (en des tons à l'armature peu chargée) des *accompagnements* où figurent appogiatures, notes de passage, broderies, etc. C'est d'un heureux augure pour la formation musicale de ce diocèse, — qui en avait bien besoin ! — mais qui, depuis quelques années, regagne peu à peu le niveau normal, grâce à l'impulsion donnée successivement par Mgr Ruch et par Mgr de La Celle, avec le concours de dévoués musiciens d'église, tels que le R. P. M. Parisot, M. Raffah du Bailhac, M. l'abbé Charpentier, etc.

Angleterre : Londres. — *Une manifestation grégorienne « anglicane »*. — Il existe chez nos voisins de l'autre côté du « Channel » une *Gregorian Association* non catholique, qui vient de célébrer sa festivité annuelle le matin à l'église Saint-John, Red Lion Square, et l'après-midi à la cathédrale anglicane Saint-Paul.

Au service du matin, une schola de voix choisies chanta avec une grande finesse d'exécution l'ordinaire de la *Missa de Angelis* de l'édition vaticane ; l'après-midi dans la vaste cathédrale, la schola alternait avec la foule qui remplissait la nef, les transepts et la tribune du fond, sous la direction du capitaine Burgess. L'austérité des versets psalmodiques grégoriens fut relevée par les faux-bourdons à *Magnificat* et à *Nunc dimittis*, de Soriano et Victoria. Un motet de William Byrd, *Sacerdotes Domini*, précéda le sermon, donné par l'Archidiacre de Londres, et une solennelle procession conclut le service. Le grand orgue était tenu par l'organiste de l'association, M. B. Herrick Edwards, qui se fit entendre *après* l'office dans des pièces appropriées, entre autres dans un *Grand Chœur* sur le ive ton grégorien, de Wolstenholme, et un *Postlude* sur le Kyrie *Cum jubilo*, de Sewell.

Il était intéressant de noter cette curieuse marche de la mentalité « anglicane », vers les formes musicales du pur « service » catholique romain.

Allemagne : Karlsruhe. — Pour la réorganisation de la *Badische Kunsthalle* de Karlsruhe, M. W.-F. Storch et la direction de cette entreprise artistique ont décidé de donner une série d'auditions des anciens maîtres de l'école allemande depuis le xve siècle.

Mais, pour montrer les sources de l'art allemand, on a débuté par trois concerts de musique du moyen âge, en grande partie de *musique française*. La préparation et la direction de ces auditions, qui ont eu lieu en trois journées, les 24, 25 et 26 septembre, ont été confiées à M. le professeur Dr Gurlitt, de Fribourg-en-Brisgau, avec les conseils des PP. Bénédictins de Beuron et de Maria-Laach, et le concours du

« séminaire » de l'Institut musical de l'Université. Ces trois auditions ont compris :

I. *Musique ecclésiastique* (Graduel et Antiphonaire Vaticans): Introït *Respice Domine ;* graduel *Christus factus est ;* verset alleluiatique *Veni sancte Spiritus ; Salve regina* ; *Alma Redemptoris Mater.*

II. *Musique « composée »* : Organum double et triple de Léonin et de Pérotin le Grand, sur le *Pascha nostrum* avec motets *Gaudeat devotio fidelium* et *Radix veniæ* ; *Brumans est mors*, motet et triple anonymes fameux, du XIIIe siècle, (édité par Aubry) ; *Kyrie* de la Messe à quatre voix de Guillaume de Machant ; *Alma* et *Salve* de Guillaume Du fay (+1474).

III. *Musique vulgaire* ; *Jolietement*, motet français à 3 voix, du XIIIe siècle édité par Aubry ; *Palastinalied* de Walter von der Vogelweide (+ vers 1230) ; une *Estampie royal* et *Danse*, le trio de l'*In seculum* « du vielleur », édités aussi par Aubry ; un conduit et un saltarello italiens du commencement du XIVe siècle ; la ballade de Francesso Landini (+ 1397), *Gran piant'agl'occhi*, pour deux voix et trois instruments ; un lied allemand anonyme à trois voix, du « Lochamer Liederbuch », XVe s. ; enfin quatre chansons françaises avec instruments, de Dufay et Biachois.

Les morceaux de musique ainsi donnés étaient intercalés de lectures de poésies des mêmes époques, parmi lesquelles nous citerons une séquence pour la Pentecôte, d'Adam de Saint-Victor ; celle de Jacopone de Todi pour les douleurs de la Sainte Vierge ; un fragment ascétique de Jean Tauler, de Strasbourg.

Cette heureuse innovation fait le plus grand honneur à M. le prof. Dr Gurlitt.

L'École fameuse de musique d'église de Ratisbonne, qui était jusqu'ici l'objet d'une subvention annuelle de quatre mille marks de la part du gouvernement bavarois, commence cette année scolaire avec une bonification de 50.000 marks ! Mais la baisse monétaire de ce pays rend illusoire le grossissement apparent de cette subvention. Le fait montre néanmoins qu'à l'étranger les autorités civiles savent ne pas se désintéresser de la bonne musique religieuse. Mais la même situation monétaire a amené aussi la cessation de la publication de la *Musica sacra* si estimée, fondée autrefois par F.-X. Witt, le créateur des associations céciliennes, et qui a paru sans interruption durant 54 ans.





La Leçon de Vézelay

L'église Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay (Yonne) est formée de trois parties nettement distinctes : le narthex, la nef, le chœur. Au premier coup d'œil, il apparaît qu'elles sont d'âge différent et que l'ordre d'ancienneté est le suivant : la nef, le narthex, le chœur. Les notions générales d'archéologie suffisent à les qualifier et à les dater approximativement, abstraction faite de tout document. La nef est romane, le narthex romano-gothique, le chœur gothique. On ne peut pas se tromper beaucoup en disant que la nef appartient au premier quart du XII[e] siècle ; que le narthex lui est immédiatement postérieur ; et que le chœur est du dernier quart du même siècle. Il y a donc 25 ans environ entre le narthex et le chœur. Ce qui donne comme chiffres : nef : 1100-1125 ; narthex : 1125-1150 ; chœur : 1175-1200. Les archives heureusement permettent de préciser.

Pour fixer l'âge des trois parties, nous disposons des quatre sources d'information suivantes :

1° Une pièce d'archives disant que l'église de Vézelay, commencée en 1096, fut consacrée en 1104 ;

2° Un texte de chronique racontant que l'église de Vézelay fut incendiée le 22 juillet 1120 ;

3° Un document relatant la consécration de l'église de Vézelay en 1132 ;

4° Un renseignement historique d'après lequel Hugues, abbé du monastère de Vézelay, fut déposé en 1206 par le pape pour avoir endetté la communauté, sans doute en faisant de somptueuses constructions que l'on suppose être le chœur de l'église.

Il semblerait que l'interprétation de ces textes dût amener les archéologues à d'identiques conclusions. Il n'en est rien. De ces sources diversement commentées sont sortis trois systèmes archéologiques, sinon quatre. Les voici résumés sous forme de conclusions :

1[er] *Système :* « La nef actuelle de Vézelay est celle-là même qui fut consacrée en 1104. Elle était alors inachevée, n'ayant été commencée que huit ans auparavant. Un incendie, de date incertaine, l'abîma sans la détruire. Après quoi, l'on travailla au narthex, qui fut consacré en 1132. Ce qui met le portail en 1130 environ. La déposition de l'abbé en 1206

prouve que le chœur était alors fini ; il avait dû être commencé vers 1190. » Cette opinion est celle de Charles Porée, archiviste de l'Yonne, dans sa monographie de l'Abbaye de Vézelay.

2e *Système*, modification du premier, soutenu par un archéologue américain, Kingsley-Porter, dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1919 et 1920) et qui représente l'opinion des archéologues étrangers : « La consécration de 1104 s'applique à l'ancien chœur de l'église de Vézelay. C'est ce chœur que détruisit l'incendie de 1120. La nef actuelle fut bâtie de 1104 à 1120, et le narthex suivit, de 1120 à 1132. A la fin du siècle, on refit le chœur que l'incendie de 1120 avait détruit. »

3e *Système*, qui est celui des archéologues français, c'est-à-dire R. de Lasteyrie, C. Enlart, A. Michel, ce dernier avec une variante qu'on pourrait classer 4e système : « L'église de Vézelay bâtie de 1096 à 1104 n'existe plus. C'est elle qui fut brûlée en 1120. Après cet incendie, on commença la nef actuelle, qui fut consacrée en 1132. La construction du narthex suivit la consécration de 1132 et dura jusqu'au milieu du siècle : ce qui met le fameux portail intérieur à une date indéterminée, 1135-1140, et la façade à la suite. (A. Michel suppose que la consécration de 1132 s'applique au narthex, mais croit que celui-ci était alors inachevé.) Le chœur, qui s'apparente au chœur de Notre-Dame de Paris, a pu être commencé en 1180. »

Telles sont les trois opinions en cours, qu'on pourrait étiqueter : opinion des archéologues locaux, opinion des archéologues étrangers, opinion des archéologues français de l'École des Chartes. La 2e est une variante de la 1re et maintient l'ancienneté traditionnelle du monument. La 3e se subdivise en 2 variantes qui toutes deux rajeunissent l'église, en partant de l'incendie de 1120. L'écart est sensible, puisque, appliqué à un objet précis comme les chapiteaux historiés de la nef ou le portail intérieur du narthex, il aboutit à un quart de siècle de différence. La chose est importante, car chapiteaux et portail prétendent être le début de la sculpture en France concurremment avec d'autres monuments rivaux à Toulouse, à Moissac et à Saint-Gilles.

Si j'avais à exprimer une opinion, je me rangerais à celle de C. Enlart : commencement de la nef après l'incendie de 1120, commencement du narthex après la consécration de 1132, commencement du chœur après 1180. Les chapiteaux archaïques de la nef me paraissent un remploi de l'ancienne église brûlée en 1120. J'aime mieux conclure que nous ne savons pas réellement. Là comme ailleurs, la science ne représente que l'état de nos connaissances. Il faut donc prendre avec un grain de sel les chiffres fixés imperturbablement dans les livres d'enseignement ou de vulgarisation. Et c'est une première leçon, d'ordre historique ou archéologique.

*
* *

Quand on arrive devant la Madeleine de Vézelay, on se trouve en présence d'une façade décorée d'un portail, flanquée de deux tours et dont le milieu, terminé en arc brisé, est manifestement inachevé. L'aspect gé-

néral est roman. Tout cela est de Viollet le Duc. Celui-ci heureusement nous a conservé dans un dessin l'état ancien de la façade telle qu'elle était avant sa restauration. On y voyait alors des traces importantes d'une réfection gothique faite au XIIIe siècle, et le tympan du portail ne présentait plus qu'une surface informe martelée par les protestants. Viollet le Duc refit le tympan, réléguant l'ancien contre le mur sud de l'église où on peut le voir encore, fit disparaître la réfection gothique de la façade et rendit à celle-ci son caractère roman primitif. Tout cela pour obéir au principe de l'unité de style qui le guidait dans ses restaurations.

Aujourd'hui, nous ne comprenons plus les choses de cette façon. Nous ne croyons plus au dogme du l'unité de style. Nous aimons mieux un disparate authentique qu'un homogène faux. Nous ne détruisons plus pour reconstituer un état prétendu primitif. Restaurer dans notre langue signifie consolider et nous gardons tous les alluvions, tous les sédiments du passé, sans essayer d'hypothétiques résurrections.

Le portail extérieur franchi, on se trouve dans le narthex. Il forme trois travées sur une triple nef, ce qui fait neuf travées de voûtes qui sont d'arêtes, sauf une qui est d'ogives. Une tribune sert de musée pour d'anciens débris. Au fond, donnant sur la nef, s'ouvre le célèbre portail intérieur.

Les sculptures du tympan central sont universellement mal comprises. C'est, dit-on à tort, la Pentecôte avec les offrandes de l'ancienne loi et les sept églises de l'Apocalypse. Sur ce point, les livres les plus savants sont à corriger, c'est-à-dire ceux d'André Michel et de Camille Enlart. Seul, Émile Mâle a vu que le pourtour était une carte du monde, mais sans en donner la moindre explication, et tout en gardant la Pentecôte pour le sujet central. J'ai expliqué dans mes *Pages d'Art Chrétien* (p. 50 à 64) qu'il fallait y voir l'Ascension, c'est-à-dire Jésus montant au Ciel et disant aux onze : « Allez, enseignez toutes les nations ». Le linteau et le pourtour sont la traduction de « toutes les Nations ». Tous les peuples connus, tels qu'on se les figurait alors, y sont : les nomades armés d'arcs, les « habitants des îles » porteurs de poissons, les vignerons, les moissonneurs ou cultivateurs de nos pays conduisant des bœufs, les guerriers de l'antiquité, les pygmées montant à cheval à l'aide d'une échelle, les hommes fabuleux au corps emplumé et à larges oreilles, les unijambes, les cynocéphales à têtes de chiens, etc. Les autres groupes m'échappent, mais la clef que j'indique est sans nul doute la bonne. Il n'y a qu'à attendre qu'un maître la mette en circulation en consentant à s'en servir.

Ouvrons maintenant le portail et pénétrons dans la nef.

*
* *

La nef de Vézelay est la plus belle nef romane. Nous lui demanderons tout à l'heure le secret de sa beauté. Auparavant deux questions nous

sollicitent : la rupture des arcs doubleaux et le caractère des chapiteaux.

Les dix travées de la nef de Vézelay supportent des voûtes d'arêtes : on est tout étonné, en les examinant, de constater que leur courbe est affaissée, que les arcs doubleaux sont rompus en trois endroits et qu'il y a un déversement des murs.

Les constructeurs qui les édifièrent ne connaissaient sans doute pas la voûte d'ogives, bien que déjà inventée (dans l'hypothèse de 1120) : encore moins connaissaient-ils l'arc-boutant, qui n'apparaît qu'un quart de siècle plus tard. La voûte d'arêtes sectionnée par des arcs doubleaux et complétée par des arcs formerets qui localisaient la poussée derrière chaque doubleau, leur parut une solution définitive même avec trois nefs comme ici. Ils comprirent cependant que les collatéraux, en reculant les contreforts, rendaient incertain le contrebutement de la nef centrale. Ils cherchèrent donc un moyen complémentaire pour étrésillonner le vaisseau. Ils crurent l'avoir trouvé dans des tirants de fer fixés à chaque travée. On peut voir encore au-dessus des chapiteaux les crochets des barres qui traversaient autrefois la nef. Elles furent insuffisantes. Sous la poussée des voûtes mal maintenues, les murs s'inclinèrent au dehors, la clef des arcs doubleaux s'affaissa et les reins de ceux-ci se relevèrent. Le résultat fut d'amener un tracé en anse de panier, et les tirants de fer durent se rompre. Précipitamment, on éleva des arcs-boutants qui empêchèrent la ruine de l'édifice. Celle-ci était de nouveau imminente quand Viollet le Duc, en 1858, entreprit la restauration. Les arcs-boutants ne sont donc pas de lui, comme on l'a écrit. Lui-même a pris soin de nous le dire dans son *Dictionnaire* (IV, 26) et ses dessins (*état actuel — projet de restauration*) au Trocadéro en font foi.

L'accident de Vézelay prêchait aux constructeurs du XIIe siècle la nécessité de l'arc-boutant. Pour nous, il est la preuve que ces architectes, préoccupés de technique et non d'esthétique, ne songeaient qu'à bâtir droit et solide. L'argument qu'il comporte est à opposer aux théories vaines des rêveurs qui, devant les murs évasés et les voûtes affaissées de nos vieilles églises, viennent nous parler de raffinements d'esthétique et d'intentions symboliques. Un Américain a rattaché cette explication à la question des temples doriques où l'on constate un tracé pyramidal avec une courbure des horizontales. De nombreux travaux d'allure scientifique ont été publiés sur ce sujet : c'est une fausse érudition qui ne recouvre que des sornettes. On s'en convainc bien vite par une simple visite à Vézelay.

A cette leçon des voûtes s'ajoute celle des chapiteaux historiés. Ceux-ci à côté des sujets bibliques comme Judith et Holopherne, ou historiques comme la tentation de saint Antoine, offrent les représentations les plus étranges dont quelques-unes énigmatiques.

Ils étaient sans doute à peine terminés quand saint Bernard adressa à l'abbé Guillaume, en 1130, sa fameuse mercuriale sous le titre d'*Apologie* (P.G. CLXXXII, 914). L'austérité artistique du grand cistercien est généralement blamée au nom de Suger, l'auteur du vieux Saint-Denis disparu. Cette interprétation est erronée. Faute sans doute de recourir au texte

latin, on ne prend pas garde que saint Bernard distingue entre les cathédrales et les abbatiales, admettant pour les premières les ornements qu'il condamne dans les secondes. Appliquée aux chapiteaux, sa lettre est une leçon de bon goût. Quel que soit l'intérêt de ces petites scènes sculptées au haut des colonnes, il faut avouer que l'horrible y a trop de part. Pour les chapiteaux, vive le feuillage ! Ainsi avaient pensé les Grecs : ainsi penseront les Gothiques. Au chœur de Vézelay bâti cinquante ans après la nef, le chapiteau feuillu a déjà remplacé le chapiteau historié. Les justes critiques avaient donc porté leur fruit.

La lettre de saint Bernard nous apprend deux autres choses encore : d'abord que le symbolisme appliqué à l'art roman contient une part d'illusion et qu'il ne faut pas vouloir tout expliquer dans cette imagerie que l'abbé cistercien avouait ne pas comprendre ; ensuite que ces œuvres, amusement des moines, sont d'une main séculière et qu'il faut donc entendre dans un certain sens le terme d'architecture monastique.

Mais la vraie leçon de Vézelay est un enseignement artistique.

*
* *

La plus singulière impression que m'ait laissée une visite de trois jours, en 1913, est la supériorité de sa nef romane sur son chœur gothique. Celui-ci est pourtant plus savant que celle-là. Le chœur techniquement représente la solution définitive d'un problème de construction dont la nef ne donnait qu'une formule imparfaite. Ici, une voûte d'arêtes sectionnée par des doubleaux et mal contrebutée ; là, une voûte d'ogives maintenue parfaitement par tout un système d'arcs et de supports. Oui, mais savant n'est pas synonyme d'artistique et la science ne va pas de pair avec la beauté.

A la Madeleine de Vézelay, rien n'égale le bel aspect décoratif de la nef si harmonieusement proportionnée, où toutes les lignes se poursuivent et se relient, ponctuées par de symétriques ornements. Un bandeau sculpté tourne autour des grandes arcades ; un second souligne les arcs doubleaux ; un troisième dessine les arcs formerets, et se rattache aux tailloirs des chapiteaux dont il n'est que la continuation ; un quatrième, plus important, orné de palmettes, réunit les bagues des colonnes entre elles, barrant toute la nef d'un grand trait horizontal que l'architecte de Notre-Dame d'Amiens un siècle plus tard imitera. Ainsi décorée sur ses lignes maîtresses, cette nef bâtie de pierres de couleur variée, avec des claveaux alternativement blancs et gris et des bandeaux roses, est admirable. A côté de cette ampleur, de cet aspect gras, de cette couleur, le chœur gothique paraît maigre, sec et nu.

C'est d'ailleurs l'impression générale que laisse dans l'âme de beaucoup d'artistes un voyage à travers la France et que j'ai pour ma part vivement ressentie : nos églises romanes sont plus intéressantes que nos cathédrales gothiques. Si on les juge au point de vue de l'esthétique, il faut leur reconnaître une grandeur, un équilibre, un caractère

ornemental que les constructions gothiques ont perdus progressivement après les avoir hérités d'elles. Au début, le gothique a toutes les qualités romanes, par exemple à la façade de Notre-Dame de Paris ; mais à mesure qu'il s'en éloigne, il les perd, par exemple aux façades de Reims et de Rouen. Il acquiert alors d'autres qualités, mais il renonce à celles du legs antique qui lui venaient du roman. Le verticalisme, auquel il cède avec ivresse, fait de lui un art tout en fusée, donc tout en sentiment, que la haute raison de l'horizontalisme ne tempère plus de sa sagesse.

L'architecte gothique du chœur de Vézelay ne comprenait déjà plus la leçon de la nef romane. Il a soudé son œuvre nouvelle à l'œuvre ancienne sans se douter ou se soucier que cela représentât deux styles différents. L'unité de style n'embarrassait pas les anciens, moins pédants et plus artistes que nous, et pour qui les variations du jour se fondaient dans l'unité substantielle de l'Art. Aujourd'hui où nous raisonnons, hélas ! au lieu de sentir, force nous est d'analyser notre conduite en matière artistique.

Pendant la période du XIXe siècle où l'on a fait du néo-roman, un seul a compris qu'il fallait reprendre l'esprit de notre admirable XIIe siècle sans en copier les formes, et c'est Bossan. La liberté même qu'il a manifestée dans ses créations a été cause de son insuccès momentané. On a parlé du Beau sans style, par suite de la confusion que l'on faisait entre les styles anciens et le Style. Des talents plus jeunes, comme Vaudremer, ont redonné la même leçon à leurs contemporains, mais ceux-ci en général ne l'ont pas comprise. La masse des architectes, entre 1850 et 1900, a commis la même erreur pour le roman que nous avons déjà constatée au sujet du gothique. On s'est mis mentalement dans l'hypothèse romane. On a donc œuvré d'après un certain esprit. On a adopté pour une raison archéologique des formules périmées. On a fait de l'archaïsme roman. Tout le vice de nos églises néo-romanes moderne est là. Ce vice a passé pour une vertu, car on le recouvrait du grand mot de Tradition, et cela s'intitulait pur roman ou pureté de style.

Que nous prêche donc, tout d'abord, la vraie Tradition et plus spécialement la tradition romane ? Qu'il faut faire du nouveau à tout prix sous peine de mort ; qu'il faut se débarrasser des formules anciennes quand elles ne correspondent plus aux besoins, aux habitudes, aux programmes, aux nécessités, en un mot à la Vie ; et qu'il faut dégager l'art de bâtir des contingences de chaque époque, en lui donnant toujours le formulaire du moment. Parti de l'art romain, l'art roman a commencé par rejeter les éléments « formels » de cet art, ne gardant que ses méthodes de construction. Il en est résulté un art pauvre et nu tout d'abord mais discipliné comme une géométrie et n'obéissant qu'à la logique. Cette absence de formalisme et cette sincérité rationnelle qui tirait les formes de l'appareil lui-même, eurent leur récompense. Un jour vint où l'ossature enfin constituée s'adorna d'elle-même, sans rien devoir aux anciens lexiques gréco-romains, et ce fut le roman du XIIe siècle dont le gothique n'est que l'aboutissement. Un simple changement du système de voûtement le distingue seul tout d'abord. Puis, l'ossature se complète et se perfec-

tionne. Enfin, le goût change, l'ornementation elle-même se modifie, la forme des arcs se généralise dans un sens qui jusque-là était indifférent. Et voilà un nouveau style qui naît, ou du moins ce que nous appelons de ce nom. Mais disons nous bien que l'esthétique, qui aujourd'hui nous préoccupe si fort, était presque pour rien dans cette évolution ancienne dont elle réglait seulement les apparences. Ce qui dominait tout, c'était les nécessités de la construction. Nos architectes modernes n'œuvreront raisonnablement que lorsqu'ils auront compris cela.

Abel Fabre.

Paris, juin 1922.





BIBLIOGRAPHIE

VIENT DE PARAITRE :

Louis de Serres, *A Marie consolatrice*, chœur à 4 v. m. avec accompagnement d'Orgue, paroles de **Augustin Mahot**. Bureau d'édition de la Schola ; partition, prix net : 2 fr. 50 ; parties de chœur, prix net : 0 fr. 60.

Belle œuvre, émue et émouvante de l'éminent maître qu'est M. L. de Serres : plutôt difficile, elle est écrite à l'intention de la société *A cappella* de Nantes, et conviendra à merveille aussi bien au concert spirituel qu'avant ou après un office liturgique, dans une circonstance indiquée par le sentiment des paroles.

Dom L. Zerre, O. S. B., *Litaniae Lauretanae* à l'unisson ou à 4 v. m. avec accompagnement d'Orgue ou d'Harmonium. L.-J. Biton ; partition net : 3 fr. 25 ; voix seules : 0 fr. 50.

Œuvre extrêmement intéressante et très musicale, plutôt facile d'exécution, alternant des invocations d'allure grégorienne entre deux chœurs et deux tons opposés ; l'écriture variée en est fort curieuse. Un peu seulement trop chargée dans les passages récitatifs, où se fait sentir l'influence de la mesure moderne, avec des accents rythmés à faux.

Eug. Gigout, *Ecole d'orgue de J.-S. Bach*, 1er volume. Pièces pour orgue sans pédales ou harmonium, précédées d'exercices manuels. Art Catholique ; prix : 5 francs (majoration en sus).

Reprenant l'exemple donné par le regretté René Vierne, le maître organiste qu'est M. Eug. Gigout a réuni des pièces faciles de J.-S. Bach, mais en forme méthodique et de caractère gradué ; ces pièces sont empruntées à quelques variations de chorals, aux inventions, etc., annotées et doigtées, avec des indications de registrations. Ce qui constitue l'originalité de la publication, ce sont les cinq pages d'exercices classiques qui précèdent l'ouvrage, et justifient son titre d' « École d'orgue ».

R. Aigrain, *Quia amore langueo...*, poème religieux pour Concert spirituel, piano et chant, sur des thèmes d'antiennes liturgiques, poème

de Maurice **Brillant**. Poitiers, Marcel Brun, éditeur ; prix net : 3 francs (major. en sus).

Ce « poème religieux », sur des beaux vers modernes du délicat critique Maurice Brillant, est d'une belle tenue, en son originalité. Destinée de préférence à un baryton élevé, l'œuvre de M. R. Aigrain forme un cycle de quatre mélodies, où chacune commente l'un des thèmes liturgiques dont le poète a développé le sentiment, en l'honneur du Cœur de Jésus : *Popule meus*, du Vendredi Saint, — *Lanceolatus ejus*, des Vêpres du Sacré-Cœur, — *Fulcite me floribus*, de la Compassion de la Sainte Vierge. Mais le commentaire musical n'a rien « d'église » et est au contraire d'une modernité originale et intéressante, dans le style du lied de concert moderne.

Abbés Aumor et Biret, *Méthode facile et complète, pour l'accompagnement du chant grégorien et des cantiques*. Au Petit Séminaire de Chavagnes-en-Paillers (Vendée), prix : 4 fr. 50 ; franco : 5 francs.

Ce traité est très soigneusement fait : les définitions et les exemples harmonie, rédigées de façon très claire et marqués du meilleur goût, ne peuvent que rendre de grands services. Les deux leçons sur le rythme (que les auteurs divisent, on ne sait trop pourquoi, en rythme « grégorien » et en rythme « musical ») sont les plus faibles : on est étonné de ne pas y voir mentionné le rôle important de l'accent tonique ou mélodique, et même de le voir annihilé, comme dans l'ex. de la p. 33, en le traitant comme anacrouse (!), l'accord étant reporté sur un groupe faible qu'il écrase, d'une façon absolument antirythmique.

M. Roman-Lauvière, *Tantum ergo* à 4 v. m. ou à 3 v. égales. Bonne Presse (éditions musicales du « Noël ») ; 1 fr. 35.

Facile et claire composition, qui plaira partout, et sera aisément mise en valeur : elle servira grandement aux chœurs modestes, à la fois pour enrichir le répertoire et pour servir de préparation à l'étude d'œuvres plus importantes.

Diverses œuvres étrangères de musique d'église à recommander :

Josie Mallia Pulvirenti, *Salve Regina*, pour double chœur à quatre voix inégales (8 voix), sans accompagnement, « Sten » (édit. Marcello Capra), Turin.

Il n'est pas ordinaire, en notre temps, que l'on écrive à huit voix *a cappella* ; c'est ce qu'a fait l'auteur de ce très beau *Salve Regina*, d'une tenue classique remarquable, sans tomber pour cela dans le pastiche ni le style d'école. Œuvre à faire connaître.

Rev. L. Manzetti, *Responsoria in I° Nocturno officii Tenebrarum*, à 3 v. ég. ; faciles et de style mi-palestrinien, seront bien à leur place dans les grands séminaires : B. Herder, 17 S. Broadway, St-Louis, Mo (U. S. A), 75 cent. — **J. Bas**, *Missa secunda*, à 3 v. inég., avec orgue ; pas difficile et très moderne ; « Sten « (édit. Marcello Capra),

Torino; partition, 5,50 ; parties de chœur, chacune : 0,40. — **J. Pagella**, XXV *Offertoria*, à 2 v. ég., avec orgue ; faciles et de très bon goût, pour toutes les fêtes de l'année ; même édit., partition : 10,50 ; partie de chant complète, 5,00 ; parties de chant de chaque offertoire, séparées, chacune, 0,10. — **V. Goicochea**, *Lamentación Iª del Viernes Santo*, à 4 et 6 v. inég. ; remarquable inspiration du regretté compositeur ; forme intéressante (alternance de récitatifs polyphoniques et de passages mesurés), difficulté moyenne ; Orfeo Traccio ; Madrid ; partition 1 pes. 50. — **N. Almandoz**, *Christus factus est*, à 4 v. d'hommes, dédié à la mémoire de Goicochea ; belle écriture *a cappella*, où le style classique est heureusement tempéré de moyens modernes ; même édit., 1 pes. — **N. Otano**, *Responsoria*, à 4 v. ég., pour la Semaine Sainte ; très pratiques et très faciles, en forme de faux-bourdons assez simples ; même édit., 2 pes.

Tomas de Elduayen, O. U. C. ; *Las Siete Palabras*. (Les Sept Paroles de N.-S. J.-C. en Croix), à une voix, avec accompagnement d'orgue. Parmi les nombreuses compositions faites sur le sujet, celle du R. P. Tomas de Elduayen doit être mise en lumière ; écrite simplement sur le texte latin du récit évangélique, elle illustre de façon émue les sept épisodes sacrés. Même édit., 2 pes.



Glanes. — *A propos de la Messe de sainte Hildegarde du R. P. Bonvin, S. J.* — L'entrefilet paru dans nos *Glanes* de juin 1922 nous vaut aujourd'hui une note explicative que l'auteur prend la peine de nous envoyer, du Collège Canisius, de Buffalo, U. S. A., où il professe. Ce n'est pas, comme nous l'avions cru, l'une des messes dites « de sainte Hildegarde » connues sous ce nom en France et en Belgique, arrangées par divers auteurs d'après le *Kyrie* authentique de la même sainte musicienne ; mais une nouvelle, où le P. Bonvin a utilisé non seulement le *Kyrie*, mais diverses autres œuvres de la sainte, adaptées par lui sur les paroles de la messe. Ainsi « le *Sanctus* utilise l'*O virga ac diadema* ; le *Benedictus* se sert de la fin très mélismatique de l'antienne *Cum processit*, tandis que l'*Agnus* emprunte sa musique en partie à la même source, en partie au *Kyrie* ». — Dont acte (ce travail est paru chez Schwann, de Dusseldorf, comme op. 123 de l'auteur).

On nous prie d'annoncer :

Un recueil de mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes.

Mélodies liturgiques syriennes et chaldéennes, recueillies par Dom J. Jeannin, bénédictin de Sainte-Madeleine de Marseille, et publiées avec la collaboration de Dom J. Puyade et Dom A. Chibas-Lassalle, bénédictins de St-Benoît à Jérusalem.

L'ouvrage que nous annonçons comprendra trois volumes, de 300 à 400 pages chacun : un volume d'Introduction et deux volumes de mélodies (en tout 1.500 mélodies environ représentant la collection complète des chants liturgiques syriens et chaldéens). L'introduction est actuellement sous presse ; l'impression du deuxième volume commencera aussitôt que l'état de la souscription le permettra.

L'introduction étudie à fond un certain nombre de questions intéressant à la fois la musique orientale, le chant liturgique grégorien et la musicologie générale.

Les souscriptions sont reçues chez E. Leroux, éditeur, rue des Saints-Pères Paris (VIe), au prix de cent cinquante francs pour les trois volumes.

REVUE DES REVUES

(*Articles à signaler*)

La vie et les arts liturgiques, n° 63. — Abbé H. Rabotin, *Les Quatre-Temps* (étude consciencieuse et très fouillée sur les origines de ces périodes liturgiques). Jacques Zeiller, *Sur les basiliques géminées de l'Illyricum* (où l'auteur cherche la raison de ces cathédrales doubles que l'on remarque en divers endroits de l'ancienne Illyrie ; ne serait-ce pas tout simplement, — ajouterons-nous, — parce que l'on n'avait pas les moyens de construire de plus vastes édifices ? Ainsi Notre-Dame de Paris a remplacé la double église Sainte-Marie et Saint-Etienne sur l'emplacement desquelles elle est construite ; Avignon garde encore Notre-Dame-des-Doms, et sa doublure, Saint-Etienne, est transformée en dépôt d'archives ; Saint-Dié offre également deux églises en un même cloître, etc.).

L'Eucharistie, n° 66. — A. Gastoué, *Prières chantées au Très-Saint-Sacrement, l'Anima Christi* (histoire et présentation des thèmes de cette invocation, conservée également par les luthériens et les anglicans).

La Croix du Périgord, juillet. — L. Boyer, *Vincent d'Indy* (plusieurs « causeries musicales et artistiques » hebdomadaires de ce journal, consacrées au grand maître français.

Bolletino ceciliano, 1922, n° 2. — E. Dalla Libera, *S. Filippo Neri e Giovanni Pier Luigi da Palestrina* (contribution à l'étude des relations qu'eurent Palestrina et S. Philippe de Néri, et à l'influence de celui-ci sur le compositeur). — Le même numéro contient un article d'ensemble bien documenté, sur *La nouvelle Association Française de Sainte-Cécile*, le mouvement des revues de musique religieuse, la part qu'y consacrent les publications de liturgie, les divers congrès, etc. — Que nos confrères italiens veuillent bien trouver ici l'expression de nos remerciements chaleureux pour cette attention.

Rivista Musicale Italiana, XXIX, 3. — L. de La Laurencie, *Un musicien dramatique du XVIIe siècle français, Pierre Guédron* (l'une des illustrations du premier quart du siècle, dont plusieurs des « chansons de cour » passèrent de bonne heure dans les « parodies » religieuses des recueils de cantiques).

Santa Cecilia, n° 261. — G. Visonà, *Critique du système rythmique de Dom Mocquereau*, suite et fin (l'auteur, avec juste raison, « démolit » les principes arbitraires émis par Dom Mocquereau pour justifier sa théorie du rythme, et estime « antinaturelles » ses applications concernant l'adaptation des paroles à la musique, et plus encore des accords d'accompagnement à la mélodie accompagnée, d'où dérivent des effets « extravagants ». Les applications pratiques qu'en tirent divers modernes, tels que Giulio Bas, « ne réussissent qu'à faire sentir plus impérieusement le besoin de se libérer de la tyrannie d'un système »).



NÉCROLOGIE

Felipe PEDRELL

Un grand musicologue et esthéticien, pédagogue et compositeur, bien méritant de la musique religieuse et de la musique populaire, vient de disparaître : Felipe Pedrell, mort le 21 août dernier, à Barcelone où il habitait.

Né à Tortose en 1841, F. Pedrell se fit connaître, en premier lieu, après de fortes études, comme compositeur : sa première œuvre importante, *l'Ultimo Abbenzerragio,* opéra en quatre actes, fut écrite tout d'abord en 1868 ; la plus célèbre est la trilogie de *Los Pirineus,* représentée en 1902. Une foule de pièces pour orchestre, pour piano, pour chant et piano des harmonisations de mélodies anciennes, populaires ou exotiques, marquées au coin d'une originalité du meilleur aloi, décèlent la fécondité du maître.

Comme œuvres religieuses, F. Pedrell a pris soin de ranger lui-même ses manuscrits, légués à la Bibliothèque de Catalogne, en deux parts : les œuvres de la seconde partie sont marquées « refusables » ; les dix autres, presque toutes éditées depuis une vingtaine d'années, comprennent des motets à plusieurs voix, et des pièces en langue vulgaire, d'un excellent style moderne et conforme au *Motu Proprio.*

Mais c'est principalement par son œuvre religieuse musicologique, et par le rayonnement de son enseignement, que F. Pedrell passera à la postérité. Ses recherches considérables arrivèrent tout d'abord à la découverte d'un certain nombre de livres notés en chiffres, du début du XVIe au cours du XVIIe, renfermant les compositions d'organistes espagnols dont ainsi nous furent révélés les noms et les œuvres. Depuis le Père Vila jusqu'à Aguilera de Heredia, d'admirables maîtres du clavier ou du quatuor sortirent de l'ombre, avec l'*Antologia de Organistas clásicos españoles,* en deux volumes, et surtout avec la publication des œuvres complètes pour orgue d'Ant. Cabezon, dans l'*Hispaniae Schola Musica Sacra* (1895-1896). Cette dernière collection alla jusqu'à huit grands volumes, avec de superbes œuvres vocales de Moralès, Guerrero, des pièces pour voix et orgue ou instruments, si usités dans l'Espagne du XVIe siècle. Mais surtout F. Pedrell mit le sceau à ses beaux travaux sur ce sujet, par la publication des œuvres complètes de Victoria, en huit volumes également, terminée seulement il y a peu d'années [1].

1. Pedrell y restituait au maître le fameux *O vos omnes,* qu'il avait précédemment reproduit d'après diverses copies fautives sous le nom de Moralès.

Il n'entre pas dans mon but de noter ici toutes les publications d'ancienne musique religieuse faites par F. Pedrell : diverses collections et revues en contiennent ; mentionnons seulement que la dernière de ces publications est consacrée aux superbes œuvres du maître de chapelle limousin Jean Brudien, que j'ai annoncée il y a quelque temps, et sur laquelle je me propose de revenir.

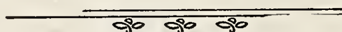
Le maître catalan avait aussi donné, dans la présente revue, la très curieuse étude sur la *Fiesta d'Elche* et le vieux mystère de la légende de l'Assomption de la Sainte Vierge, qu'on interprète encore de nos jours [1].

Ce travailleur infatigable, dont l'énumération des copies au net de ses transcriptions musicales, réalisations, remises en partitions, remplit un catalogue de cent vingt pages, collaborait à divers périodiques musicaux, et professait un cours d'esthétique au Conservatoire de Madrid.

Son influence et sa maîtrise, de nombreux et fidèles disciples firent de Felippe Pedrell le grand rénovateur de la musique en Espagne : l'intérêt porté à la musique populaire, la remise en honneur de l'école classique, un renouveau merveilleux donné à l'école espagnole moderne, sont pour la plus grande part l'œuvre du maître disparu après une vie si laborieuse et remplie jusqu'au bout de ses quatre-vingt-un ans par un travail assidu.

R. I. P.

A. Gastoué.



Glanes. — Saviez-vous que Palestrina fut marchand de pelleteries ? C'est cependant une contribution curieuse à l'histoire du grand musicien, que vient de fournir l'excellent musicologue italien Alb. Cametti, d'après des pièces d'archive inédites : Palestrina avait épousé Virginie Dormoli, qui lui apporta en dot un fonds de pelleteries, bien achalandé, et qui continua de fonctionner sous la nouvelle « raison sociale » Palestrina-Dormoli. Plusieurs documents sont reproduits par M. A. Cametti sur cette période de la vie du maître et sur ses « affaires commerciales ».

1. Un tirage à part en a été fait, et mis en vente au Bureau d'Edition de la Schola.



Le Gerant : Lafontan.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

2e Répertoire — CHANT GRÉGORIEN

Accompagnements nouveaux et très faciles du Chant des Offices

Par l'Abbé L. JACQUEMIN

Avec Notice explicative sur les divers chants, par A. GASTOUÉ

1re PARTIE. — **GRADUEL** (*chants pour la Messe*).

A. Propre du temps. — **B**. Propre des Saints. — **C**. Commun des Saints (*en préparation*). **D**. Principaux ordinaires de la Messe.

2e PARTIE. — **ANTIPHONAIRE** (*chants pour les heures du jour.*)

Dans cet ouvrage nous ne donnons que les Chants des Vêpres, et pour certaines fêtes, ceux des Laudes.

Avertissements. — La table générale des sommaires détaillés des accompagnements se trouve dans le 1er fascicule de chacune des divisions de l'ouvrage. Celle des ordinaires de la Messe se trouve aussi page 140 : à la fin du 5e fascicule.

Collection à suivre.

Prix du Fascicule : 1 fr. 50 — 3 fr. *avec majoration temporaire comprise*

1re Partie. — GRADUEL

A. Propre du Temps

1er	Fascicule.	Temps de l'Avent.
2e	—	Temps de Noël I.
3e	—	Noël-Épiphanie II.
4e	—	Temps de la Septuagésime.
5e	—	Mercredi des Cendres, 1er et 2e Dimanches de Carême.
6e	—	3e et 4e Dimanches de Carême, Dimanche de la Passion.
7e	—	Dimanche des Rameaux.
8e	—	La Semaine Sainte.
9e	—	Temps de Pâques.
10e	—	Du 5e Dimanche après Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
11e	—	Pentecôte, T. S. Trinité, T. S. Sacrement.
12e	—	Du 2e au 6e Dimanche après la Pentecôte.
13e	—	Du 7e au 11e Dimanche.
14e	—	Du 12e au 15e Dimanche.
15e	—	Du 16e au 19e Dimanche.
16e	—	Du 20e au 23e et dernier Dimanche après la Pentecôte. (Tome complet).

B. Propre des Saints

1er	Fascicule.	Novembre à Janvier.
2e	—	Février.
3e	—	Mars à Mai.
4e	—	Juin, Sacré Cœur, Précieux Sang.
5e	—	Du 2 Juillet au 15 Août.

Sous presse :

6e Fascicule. Du 16 Août à fin Septembre.

(*A suivre.*)

C. Commun des Saints (*en préparation*).

D. Principaux ordinaires de la Messe

1er	Fascicule.	Asperges me, Vidi aquam, ordinaire du Temps Pascal, les deux ordinaires des Fêtes solennelles, 1er ordinaire des Fêtes doubles.
2e	—	2e, 3e 4e et 5e Ordinaire des Fêtes doubles, ordinaire des Fêtes de la Sainte Vierge.
3e	—	Ordinaire des Dimanches dans l'année, des Octaves, des Dimanches de l'Avent et du Carême, des Féries de l'Avent et du Carême. Credo I. II. III.
4e	—	Credo IV et les Trois Messes de H. Du Mont, conformes aux éditions authentiques.
5e	—	Messe des Morts, Messe de Mariage.

(Tome complet).

2e Partie. — ANTIPHONAIRE.

1er	Fascicule.	Tons communs des Vêpres, Deus in adjutorium, les huit Tons des Psaumes, Versicules et Benedicamus.
2e	—	Vêpres du Dimanche, avec les Psaumes entièrement notés, Suffrages & Antiennes finales à la Sainte Vierge.
3e	—	Vêpres des Dimanches de l'Avent, Grandes Antiennes O, 1res Vêpres de Noël.
4e	—	Des Laudes de Noël à l'Octave de la St-Jean.
5e	—	De l'Épiphanie à Pâques.
6e	—	De Pâques au Dimanche dans l'Octave de l'Ascension.
7e	—	De la Pentecôte au T. S. Sacrement.

(*A suivre.*)

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

Nº 53. NOVEMBRE 1922.

DÉCEMBRE 1922. — XXIVe ANNÉE

LA TRIBVNE

DE

SAINT-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE ET D'ART RELIGIEUX

LITURGIE — ARCHÉOLOGIE CHRÉTIENNE

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum



SOMMAIRE



Le N° : 1 fr. 75

AU BUREAU D'ÉDITION DE LA *SCHOLA CANTORUM*

269, rue Saint-Jacques, 269

PARIS (Ve)

N° 277. — 1er n° de l'Abonnt 1922-1923

La présente Revue parut pour la première fois en janvier 1895, avec le titre et les collaborateurs suivants :

LA TRIBVNE DE SAINT-GERVAIS

BULLETIN MENSUEL

DE LA

Schola Cantorum

FONDÉE POUR ENCOURAGER

L'exécution du plain-chant selon la tradition grégorienne
La remise en honneur de la musique palestrinienne
La création d'une musique religieuse moderne
L'amélioration du répertoire des organistes

COMITÉ DE LA SOCIÉTÉ

M. ALEXANDRE GUILMANT
Président

M. le Prince DE POLIGNAC — M. BOURGAULT-DUCOUDRAY
M. VINCENT D'INDY
MM. G. DE BOISJOSLIN et CH. BORDES
Secrétaires

COLLABORATEURS DU JOURNAL

RR. PP. Dom POTHIER — Dom MOCQUEREAU — Dom BOURIGAUD — R. P. LHOUMEAU — M. l'abbé CARTAUD — M. l'abbé VELLUZ — Mgr PERRUCHOT — MM. C. BELLAIGUE — C. BENOIT — BOURGAULT-DUCOUDRAY — G. DE BOISJOLIN — CH. BORDES. — MICHEL BRENET - J COMBARIEU — P. CRESSANT — A. ERNST — H. EXPERT — A. GUILMANT — A. HALLAYS — V D'INDY — A. JULLIEN — P. LALO — F. PEDRELL — A. PIRRO — G. SERVIÈRES — DE SAINT-AUBAN — J. TIERSOT — Dr WAGNER — A. WOTQUENNE.

Parmi les autres collaborateurs plus récents, citons encore :

S. G. Mgr FOUCAULT — R. P. Dom L. DAVID — R. P. J. BORREMANS — M. l'abbé P. BAYART — MM. Ant. AUDA — Eug. BORREL — A. GASTOUÉ — F. DE LA TOMBELLE — J. PEYROT — H. QUITTARD — F. RAUGEL — A. SÉRIEYX — J. DE VALOIS.

“ **La Tribune de Saint-Gervais** ” paraît mensuellement ; Revue *musicologique* et d'*Art chrétien*, elle s'adonne spécialement au *Chant grégorien* et *Populaire*, à la musique *polyphonique* et *d'orgue* ; elle contient, de plus, de nombreuses études sur des sujets variés de *liturgie*, d'*archéologie chrétienne*, d'*art religieux*.

Les abonnements partent du mois de Décembre

Prix d'un fascicule : **1** fr. **75**

Prix des anciennes collections de la Tribune de Saint-Gervais

1895, sans supplément. **40** fr.	1897, sans supplément. **20** fr.	1899, sans supplément. **15** fr.
1896 — — **30** fr.	1898 — — **18** fr.	1900, **12** fr., et les suiv. **10** fr.

Les années de 1895 à 1914 y compris : **275** francs.
Les années suivantes sont au prix actuel de l'abonnement.

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement ordinaire............................	**18** »	**19** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École................................	**17** »	**18** »

Pour donner satisfaction à notre clientèle, nous ferons *un abonnement global*, comprenant la “ **Tribune musicale** ”, la “ **Tribune de St-Gervais** ” :

	France, Belgique et Colonies	*Union Postale et Étranger*
Abonnement......................................	**30** »	**32** »
Abonnement réduit réservé à MM. les Ecclésiastiques, les Communautés, les Professeurs et les Élèves de l'École................................	**28** »	**30** »

LA TRIBVNE DE ST-GERVAIS

REVUE MUSICOLOGIQUE & D'ART RELIGIEUX

PUBLIÉE SOUS LES AUSPICES DE LA

Schola Cantorum

Chant grégorien et populaire. — Polyphonie et Orgue. — Liturgie et Archéologie chrétienne.

ABONNEMENT	BUREAUX	ABONNEMENT
France et Colonies, Belgique. 18 fr. Union Postale (autres pays). 19 fr.	Au BUREAU d'ÉDITION de la Schola 269, Rue Saint-Jacques PARIS	Pour MM. les Ecclésiastiques, pour les Communautés, les Professeurs et Élèves de l'Ecole. 17 fr. (France et Colonies, Belgique). Union Postale et Etranger. . 18 fr.

Le numéro : **1 fr. 75**. — Les abonnements partent du mois de décembre de chaque année.

SOMMAIRE

Les types byzantins de la Séquence

La similitude de sens du terme liturgique grec *akolouthia*, qui veut dire « suite », avec le mot latin *sequentia* signifiant également « suite », peut être la cause d'une confusion fâcheuse, pour qui n'a pas de connaissances suffisantes en ce qui concerne les offices ecclésiastiques byzantins.

Une telle confusion a été faite il y a longtemps : l'auteur d'un ordo romain, au XIIe siècle, ayant à parler d'une strophe byzantine que les chantres grecs exécutaient au repas pascal du Pape, la nommait « séquence » : elle ne l'est nullement ; c'est seulement un « tropaire » faisant partie de l'*akolouthia* de la fête de Pâques [1]. Un de nso modernes

1. C'est le fameux *Pascha hieron* de la nuit de Pâques. Voir mon article de la *Tribune de Saint-Gervais*, année VII, p. 273-274, où je reproduis ce tropaire.

confrères a voulu partir de cette similitude de sens pour trouver une origine byzantine à la séquence latine : cette hypothèse n'est point soutenable.

Qu'est-ce, en effet, que l'*akolouthia* grecque? Tout simplement, comme le nom le signifie, la « suite » des *troparia* propres à un office, surtout pour les nocturnes et les laudes. Les *troparia* sont analogues aux antiennes latines dont le texte est de composition ecclésiastique, et ils sont habituellement assez développés; le *Crucem tuam* pour l'adoration de la Croix au Vendredi-Saint, l'*Ave gratia plena* que l'on chante en certaines églises à la procession du 2 février, sont, dans la liturgie romaine, la traduction de « troparia » grecs. Dans l' « akolouthia » des nocturnes, les suites de tropaires sont des plus importantes : chacun des cantiques de l'Écriture Sainte a son équivalent dans une série de tropaires étroitement calqués sur une strophe type ou *heirmos*, et chantés sur le même air. L'ensemble des tropaires chanté sur le « heirmos » constitue une « ode » ; l'ensemble des neuf odes, remplaçant les cantiques scripturaires, chacune avec un heirmos différent, constitue le *canon* d'une *akolouthia*. On peut avoir l'idée à peu près parfaite d'une ode byzantine dans la suite d'antiennes latines que le R[me] P. Dom Pothier a publié dans les *Variae Preces* pour l'Épiphanie: la série *Veterem hominem* est en effet l'adaptation ou l'imitation, à l'usage de nos liturgies occidentales, d'une pièce byzantine correspondante, entendue autrefois à la chapelle palatine de Charlemagne lors de la réception d'une ambassade grecque. Supposez d'autres séries constituées de même façon : l'ensemble sera l'équivalent d'une *akolouthia*. Quelquefois, l'*akolouthia* est formée de tropaires ayant chacun son propre chant, (idiomèle), comme à Pâques.

Ainsi, malgré la signification de ce mot, l'*akolouthia* ou suite de tropaires, constituant un office, n'a absolument rien de commun avec la séquence latine, suite de notes ajoutée à un chant.

Ce n'est pas là qu'il faut chercher le prototype de la séquence, et ce n'est pas dans l'ensemble d'une *akolouthia* que nous trouverons le type byzantin de la séquence.

*
* *

Mais, la séquence, en tant que forme musicale pure, a quelque point de rapport avec une construction littéraire (ou musicale) chère à l'Orient : le *parallélisme* des phrases ou des idées.

Dans les psaumes, la lyrique hébraïque en fournit maints exemples ; en les citant dans le texte latin, on reconnaîtra par exemple, en prenant au hasard :

Dominus erigit elisos
Dominus dirigit justos. (Ps 145.)

Voilà le parallélisme de l'idée, et, ici, le traducteur latin a même cherché une certaine assonance littéraire.

Lors de l'imitation, syriaque ou grecque, de la poésie hébraïque par les hymnographes du III[e] ou du IV[e] siècle, ce fut une idée facilement ex-

ploitable ; puisons encore dans une grande antienne latine, imitée d'un tropaire oriental, et nous y trouverons le même principe appliqué :

Hic est qui venturus est — in salutem populi.
Hic est salus nostra — et redemptio Israël.
(Ant. *Cum audisset,* à la procession des Rameaux.)

De fait, le chant est ici le même, de part et d'autre, modifications à part, amenées par le « nombre » différent de chaque phrase. Mais je ne doute pas que dans l'original — que j'ignore — le texte syriaque ou grec devait avoir exactement même nombre de syllabes et même nombre de notes.

En effet, nous pouvons saisir sur le vif un exemple caractéristique et convaincant.

A la procession romaine du 2 février, déjà citée — et qui est sous sa forme traditionnelle une importation due à un Pape hellénosyrien, saint Serge, — on chante une antienne dont la première moitié offre un parallélisme littéraire et musical extrêmement remarquable, lorsque au moins on lui restitue un membre perdu disparu depuis le IXe siècle et la correction d'un mot, dont les latins avaient perdu le sens [1] :

1.	*a,* Adorna thalamum tuum, Sion,	10	syllabes
	b, et suscipe regem Christum :	8	—
2.	*a,* Amplectere Mariam	7	—
	b, quae est caelestis porta :	7	—
3.	*a,* [Ipsa thronus Cherubim nobis videtur],	12	—
	b, ipsa enim portat Regem gloriae :	11	—
4.	*a,* Nubes luminis subsistit Virgo	10	—
	b, adducens manibus Filium anteluciferum.	15	—

La suite n'offre plus le même caractère.

Or, l'on possède l'original grec de cette antienne latine, tropaire dû à un certain moine Cosmas, qui vivait au VIIe siècle, et dont l'œuvre était fraîche encore lorsque le pape Serge institua cette cérémonie. Et, dans le texte original, les phrases qui ne se répondent là que par à peu près sont ici d'une équivalence rigoureuse :

1	*a,* Κατακόσμησον τὸν νυμφῶνα σου, Σιών·	12
	b, Καὶ υπόδεξαι τὸν Βασιλέα Χριστόν·	12
2	*a,* Ἄσπασαι τὴν Μαριὰμ·	7
	b, τὸν ἐπουράνιον πῦλην.	8 [2]
3	*a,* Ἀυτὴ γὰρ θρόνος χερουβικος ἀνεδείχθη·	13
	b, ἀυτὴ βαστάζει τον Βασιλέα τῆς δόξης.	13
4	*a,* Νεφέλη [τοῦ] φωτός ὑπάρχει ἡ παρθένος·	13
	b, φέρουσα ἐν σαρκί Υἱόν προεωσφόρον.	13

1. A l'incise 3, le membre *a* ; à l'incise 4 *a, Nubes* se rapportant à *Virgo,* et non pas *novi.* — L'image est habituelle au symbolisme oriental : la Vierge portant son divin Fils est semblable au trône des chérubins ou à la nuée lumineuse, qui semblent porter la Divinité.

2. Sept syllabes à cause de l'iotacisme.

La suite, comme dans la traduction latine, n'offre plus cette rigueur.
Mais, fait curieux, si le chant traditionnel byzantin n'a rien qui souligne, dans la mélodie, le parallélisme rigoureux des textes, la traduction latine, imparfaite, présente cependant ce caractère de chanter deux à deux sur un même motif les phrases qui se répondent, et il est visible que l'adaptation des paroles à la musique est boiteuse.

Ceci est particulièrement sensible à l'incise 4 :

4, *a*, No-vi lú- mi-nis sub-sí-stit Vir-go: *b*, addú-cens má- ni- bus Fí- li-um an-

te lu- ci- fe- rum:

Les notateurs latins du temps ont tant bien que mal arrangé la fin de cette phrase pour faire cadrer la mélodie avec le texte ainsi traduit. Au contraire, si, au latin, on substitue l'original grec, tout tombe d'aplomb, et les anomalies d'adaptation, de style ou d'accentuation qui rendent trébuchant ce beau morceau, disparaissent si l'on chante les paroles grecques avec la même mélodie :

4 { *a*, Νε- φέ- λη του φωτός ὑπάρχει ἡ παρ-θέ-νος.
{ *b*, φέ-ρου- σα ἐν σαρκί Υἱόν προ- ε- ω- σφόρον.

La tournure musicale est incontestablement byzantine, et d'ailleurs, le ton employé est le même à Byzance et en Occident.

La mélodie usitée de tout temps à Rome pour l'*Adorna* a donc été indubitablement composée pour le texte byzantin de ce « troparion ». Or, les quatre phrases parallèles, si elles n'en ont pas encore le style, ont toutefois la forme générale de la séquence.

L'exemble n'est pas unique, bien que rare, Et, si la mélodie ancienne conservée dans le chant latin pour cette antienne de la fête du 2 février ne correspond pas à celle des livres byzantins, bien qu'elle ait été composée pour leur texte, le tropaire Αὐγουστου μοναρχήσαντος pour la fête de Noël offre, dans les manuscrits grecs du moyen âge, un spécimen absolument remarquable de la forme qui nous occupe. Cette composition est attribuée à l'abbesse Cassia, qui vivait avant l'époque de l'empereur Léon le Sage, c'est-à-dire vers la seconde moitié du IX[e] siècle. Trois grandes phrases s'y succèdent, se répétant exactement chacune, et une finale suit le morceau, conclue elle-même par une acclamation habituelle à nombre de tropaires des offices byzantins. La mélodie appartient à une forme du ton « grave » (ἦχος Βαρὺς), sorte de plagal inverse du « deuteros ». Voici la traduction française du texte grec, dont le parallélisme est parfait, et avec de nombreuses allitérations.

1, *a*, Tandis qu'Auguste régnait sur terre, les nombreux gouvernements des hommes disparaissaient ; *b*, et quand tu prends d'une vierge ton humanité, la multitude des idoles est renversée.

2, *a*. Sous une royauté unique, les cités obéissent : *b*, et sur un seul ordre de la divinité, les nations espèrent.

3, *a*. Les peuples étaient dénombrés par l'édit de César : *b*, les fidèles sont marqués du nom de la divinité, *Finale* ; Tandis que tu prends notre humanité, toi notre Dieu. — Ta miséricorde est grande, Seigneur, gloire à toi !

Voici maintenant le chant :

1 { *a*, Αὐ-γου-στου μον- αρ- χή-σαν-τος ἐ- πὶ τῆς γῆς· ἡ πο- λυ- αρ- χί-
{ *b*, καὶ σου ἐν- αν- θρω-πή- σαν-τος ἐκ τῆς ἁγ- νῆς· ἡ πο- λυ- θεΐ -

α τῶν ἀν- θρώ-πων ἐπ-αύ- σα- το· 2 { *a*, Ὑ- πὸ μί- αν βα- σι- λεί-
α τῶν εἰ- δώ- λων κατήρ- γη- ται. { *b*, καὶ εἰς μί- αν δε- σπο- τεί-

αν ἐγ- κόσ- μι- ον· αἱ πό- λεις γε- γέ- νην-ται. 3 { *a*, Ἀπ- ε- γρά-
αν θε- ό- τη- τος· τὰ ἔθ- νη ἐ- πί- στευ-σαν. { *b*, ἐπ- ε- γρά-

accel. *accel.*
φη- σαν οἱ λα- οὶ τῷ δόγ- μα- τι τοῦ Καί- σαρ- ος·
φη- μεν οἱ πι- στοὶ ὀ- νό- μα- τι θε- ό- τη- τος·

Finale : *a*, Σοῦ τοῦ ἐν- ανθρω- πή- σαντος Θε- οῦ ἡ- μῶν. *b*, Μέ -γα
σου τὸ ἔ- λε- ος, Κύ- ρι- ε δό- ξα σοι.

Ici, on le voit, ce qui se dessinait seulement dans l'« idiomèle » de Cosmas est achevé : nous avons un type de séquence parfait. Mais il est une exception rarissime, et peut-être unique, dans l'ordre byzantin : de plus, il date d'un temps où les séquences occidentales existaient déjà, et où les proses latines étaient nées.

De sorte que, loin de trouver dans le chant byzantin des prototypes de chants avec paroles, en forme de séquences, c'est au contraire une imitation grecque d'un type occidental que cet exemple nous révèle, importé peut-être à Constantinople par un échange entre les chantres palatins de Charlemagne et ceux de Constantin Copronyme, ou mieux peut-être par les *fratres hellenici*, les moines grecs que contenaient, dans la seconde moitié du IXe siècle, les monastères de Metz et de Saint-Gall, grands centres de l'art des séquences, aussi bien que des études grecques.

Enfin, pour achever cette excursion lointaine, il est remarquable qu'un verset d'*alleluia* romain, le second du IIIe dimanche après Pâques, dont le *jubilus* est vocalisé en forme de séquence, s'apparente étroitement à l'un des plus célèbres « stichères » du rit byzantin, en l'honneur de saint Sabbas, à tel point que l'on croirait, par places, que le texte grec est un trope fait sur le verset latin. Voici, à titre de document, le rapprochement qu'on peut faire entre le début des deux chants, que je transcris à dessein dans la même octave :

Χαί ρεις, ἀ- σκη- τι- κῶν ἀ- λη- θῶς ἀγ- ω- νι- σμά-των τὸ εὐ- ῶ- δες

Allelúia. ℣. O- por-

κει- μή-λι- ον· σταυρὸν γὰρ ἐπ' ὤμ ων ἄ- ρας καὶ τῷ δεσ- πό- τη

té- bat pa- ti Chri-

Χριστῷ σε αυ-τὸν, παμ-μά- καρ, ἀ- να- θέ- με- νος σαρ-κὸς κα τε-

stum, et re- súr- ge- re a- mór-

πά- τη- σας τό χα- μαί- ζη- λον φρό- νη- μα· *etc.*

tu- is, *etc.*

Si ce chant grec a, par places, des ressemblances ou des répétitions de motifs[1], rien toutefois n'y fait songer à une séquence.

Mais il est tout un côté de l'art byzantin tombé en désuétude depuis des siècles ; ce sont les vocalises des ἐπεχήματα dont les anciens manuscrits contiennent des notations, des plus difficiles à remettre en état. Quel était l' « epekhema » ajouté au tropaire à saint Sabbas ? Qui sait si cette vocalise n'offrait pas, comme le « jubilus » final du verset *Oportebat*, des répétitions et des alternances de motifs, embryons de la forme séquence, epekhema dont le jubilus nous aurait conservé le dessin ?

A. Gastoué.

1. Il y a aussi un rapprochement à faire dans l'idée qui domine les deux textes : le fragment évangélique du verset latin dit : « Il fallait que le Christ souffrît, et qu'il ressuscitât d'entre les morts, pour ainsi s'élever dans sa gloire ». Le texte byzantin salue l'athlète qui combat, portant la croix du Christ, foulant aux pieds sa chair, pour s'élever à la contemplation de la divinité.



Note sur « un coup d'épée dans l'eau »

Sous le titre placé ici entre guillemets, et se référant à une appréciation donnée par la *Tribune de Saint-Gervais* (nº de mars 1921, page 112), le Révérendissime Dom Ferretti prend sujet d'écrire dans la *Revue Grégorienne*, année 7, nºs 3 et 4), un article volumineux [1] sur la question, toujours agitée, des manuscrits et des notations de chant grégorien que l'on a décorés depuis quelques années, — à tort selon nous — du nom de « rythmiques ».

Au texte anonyme, plus haut cité, de notre revue, l'érudit Abbé joint des passages empruntés aux articles si fouillés et si documentés de notre collaborateur J. de Valois, et à l'un des miens, beaucoup plus ancien, et à d'autres encore. Or, partant de là, l'auteur compose tout un traité « de rythmicis », mais la pensée qui a conduit sa plume (plus loin souvent qu'elle n'eût peut-être voulu aller [2]), feint de trouver devant elle l'ignorance complète en la matière, et accumule texte et citations pour prouver telle et telle chose que tout le monde grégorien admet, et à quoi Dom Pothier dès 1880, dans son volume des *Mélodies grégoriennes*, et depuis, a consacré mainte page.

Il y a donc, dans l'article de Dom Ferretti, une notable quantité de points sur lesquels nous sommes d'accord. Comme lui, nous admettons — et il y a quelque trente ans au moins que nous l'admettons — qu'il y eut, dans certaines écoles, des modifications de neumes qu'on a convenu d'appeler *rythmiques*, modifications destinées à préciser l'interprétation. Et c'est justement sur quoi Dom Pothier s'est appuyé pour restaurer l'exécution traditionnelle du chant grégorien [2].

1. Des circonstances diverses ont fait que nous n'avons pu prendre connaissance de cet article qu'à fin octobre, alors que notre dernier numéro était déjà à l'imprimerie.

2. La lecture attentive du texte m'a semblé en effet indiquer que les appréciations émises ne rendaient que très approximativement le sens d'un article certainement pensé en langue italienne et dont maint passage devait avoir une autre portée...

3. A la p. 86 de son article, Dom Ferretti dit que « le Révérendissime Dom Pothier lui-même semble reconnaître — au moins pour l'école de Saint-Gall — l'existence des formes rythmiques ». Il y a ici une méprise, touchant la pensée de Dom Pothier : c'est précisément parce que *le premier*, il a étudié ces fameux signes, qu'il a pu reconstituer l'exécution traditionnelle du chant grégorien ; sans eux, il n'aurait pu établir ni les éditions de Solesmes, ni la Vaticane. Dom Pothier a seulement dit que de tels signes « n'ont pas droit à faire loi et à s'imposer *en ce qu'ils présentent de particulier* », ce qui est bien différent de ce qu'on veut lui faire dire. Et ici, le Révérendissime Abbé de Saint-Wandrille vise les cas tels que ces nombreux scandicus que l'école de Saint-Gall dote, pour le second son, d'un signe spécial, sur

Comme lui, nous admettons qu'il y a des modifications de signes destinées à faciliter l'interprétation *mélodique* : et nous le félicitons d'avoir traité ici d'un sujet beaucoup trop négligé par l'école moderne, et qui gagnerait à être élargi.

Comme lui encore, nous admettons que certaines neumes offrent dans leurs formes extérieures des modifications donnant à la fois indication *rythmiquè et* indication *mélodique* : et, là aussi, il y a beaucoup à dire, en agrandissant la question.

Mais ce n'est pas là le sujet, puisque l'accord est acquis d'avance.

* * *

Dom Ferretti, en effet, refuse d'accepter ce que nous avons dit touchant l'origine commune des manuscrits d'une même école : c'est là une opinion. Il est particulièrement sensible au mot « archétype », employé pour désigner le manuscrit type qui leur avait donné naissance ; il veut compter comme autant d'autorités distinctes les variantes d'écriture et de graphie des divers copistes. Car, il tient pour démontré que les scribes des vieux « codices » ont noté *par cœur* leurs volumineux manuscrits... C'est précisément sur ces points que nous ne sommes plus d'accord.

1° Que les copistes aient en effet écrit par cœur, ce qui est la thèse habituelle des Bénédictins (thèse qu'il est facile d'infirmer) où qu'ils aient recopié, chacun avec son tempérament, les recueils qu'ils avaient sous les yeux, il n'en reste pas moins vrai, en paléographie grégorienne aussi bien qu'en paléographie générale, que, malgré des variantes, inconscientes ou conscientes, les manuscrits d'une même famille, d'une même origine, se réfèrent tous, en analyse, à un « type » original de la même famille (puisque Dom Ferretti ne veut pas d'« archétype »).

Les variantes (et même les erreurs) de notation, — et les exemples donnés par l'auteur sont là pour le prouver — démontrent en effet que les particularités de chaque manuscrit se rattachent à *une interprétation identique pour une même école*. Donc, ces manuscrits, malgré les caractères particuliers à chacun d'eux, ne fournissent, fussent-ils dix, fussent-ils vingt, qu'*une seule* AUTORITÉ[1].

Je ne crois pas qu'aucun paléographe, qu'aucun philologue, soutienne le contraire.

Quand à sembler croire, comme il ressort d'une phrase de Dom Ferretti, que se rattacher « visiblement » à un type original veut dire que cela affecte matériellement la vue, ne soyons pas assez naïfs pour n'y point voir un artifice d'école.

lequel Dom Mocquereau s'était appuyé pour transformer en salicus tous ces scandicus. En réalité, on ne sait pas ce que représente ce caractère particulier : note d'agrément ? passage chromatique, peut-être, ou enharmonique ? En tout cas, nullement un appui, ni un prétendu « ictus ».

1. En l'espèce, le cas est encore plus net, puisqu'il s'agit du *Salve sancta parens*, ADAPTATION de l'introït de l'Epiphanie et dans laquelle les copistes out purement et simplement reproduit les neumes de l'original.

2° A la discussion du point précédent devait se borner la réponse à une simple réflexion sur une étude dont, par ailleurs, nous félicitions l'auteur. Mais celui-ci y joint d'autres détails, comme je l'ai dit, glanés d'ailleurs. Le savant bénédictin en profite pour m'attaquer à propos de ce que j'ai écrit quelque jour (en 1913, je crois) sur le sens de certaines « lettres significatives », pouvant s'appliquer à l'interprétation *mélodique* aussi bien qu'à l'interprétation *rythmique*. Or, si *a* veut dire *ample*, ou *auge*, ce terme peut s'entendre autant de l'indication d'un mouvement que d'un intervalle plus ample ; les lettres *l* et *s*, par exemple, ne sont-elles pas bien admises comme telles par Dom Ferretti ? Là, il ne peut en effet y avoir d'incertitude, mais la lettre *m* est là pour trouver que *mediocriter* se prend aussi bien (et plus encore en de nombreux cas) dans le sens d'intervalle médiocre — seconde, par exemple, — que d'un mouvement modéré.

Je demandai donc au cours d'un article (où je ne visai nullement le Révérendissime Abbé), qu'on voulût bien prouver que *a* (ou *ample*) s'appliquait toujours, en toute école, à une nuance de mouvement, et rechercher si au contraire il ne s'entendait pas parfois d'une différence d'intervalle.

Il résulte toutefois que si, ailleurs, ce double sens s'est rencontré, l'*a* dans les manuscrits de Laon, paraît être exclusivement l'égal de *t* (*tenete*) : nous remercions Dom Ferretti de la réponse à une question qui s'expliquait d'autant mieux, que dans cette même école on trouve des indications d'intervalles, en sigles dérivés des notes tironiennes, dont les Bénédictins de Solesmes ont négligé de nous donner l'explication, comme dans le volume qu'ils ont consacré à l'un des beaux graduels de cette provenance[1].

Mais j'ai été heureux de constater, à cette occasion, que le Révérendissime Dom Ferretti, dans ses transcriptions comme dans ses explications, néglige absolument l'interprétation arbitraire donnée par Dom Mocquereau touchant les « appuis » imaginaires inventés par ce dernier, comme conséquence de l'allongement de certains sons ou de certains neumes. Dans un article consacré à des points aussi délicats et aussi fouillés de la rythmique grégorienne, c'est démontrer élégamment, par prétérition, que les épisèmes de Dom Mocquereau n'ont aucun fondement dans les manuscrits : ce en quoi le Révérendissime Président de la Commission Romaine témoigne d'un judicieux esprit paléographique.

Rappelons, en effet, encore une fois, que ce n'est pas parce que les manuscrits d'une certaine époque et de certaines écoles ont des épisèmes, que cela justifierait ceux ajoutés par l'école néo-solesmienne afin de faire ressortir la théorie inventée par Dom Mocquereau. « Épisème » est bientôt dit, mais encore faut-il y ajouter une épithète : le

1. Et n'oublions pas qu'il s'agit d'une époque où l'on n'avait pas encore le « tempérament », mais où on pratiquait la théorie et la pratique d'intervalles plus ou moins grands : toutes les tierces majeures n'étaient pas égales entre elles, ni les tierces mineures, dans un mouvement disjoint comme par mouvement conjoint, — et par conséquent, les sixtes, dans les mêmes cas — (ainsi dans *ré* (*la*) *si*).

*

mot veut simplement dire « signe supplémentaire » sans en indiquer la qualité, et on peut mettre de tels signes pour marquer tout ce qu'on voudra. Mais, il y a des épisèmes qui sont légitimes paléographiquement et historiquement, et il y a ... les autres. Or, comme ce sont précisément ces autres que Dom Ferretti passe sous silence, nous concluons qu'il n'admet pas ces derniers : nous sommes donc d'accord avec lui en ce qui concerne les précédents.

Alors, à quoi bon toute cette polémique ?

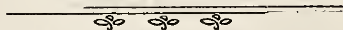
*
* *

Il y aurait sans doute quelques mots à dire sur les épithètes de neumes « longs » et de neumes « brefs ». En langage de métricien, « long » a comme acception : le double de ce qui est bref. Or, lesdits neumes ne sont point, sauf exception, doubles de durée des autres. Ces « longueurs » et ces brièvetés ne sont donc que de simples *nuances* de mouvement. C'est, par conséquent, une erreur de l'école moderne d'avoir qualifié « rythmiques » des écritures et des manuscrits qui indiquent des nuances de la durée, comme ils indiquent des nuances dynamiques, etc.

Dom Ferretti n'est pas sûr que les épisèmes du manuscrit de Montpellier indiquent des quarts de ton. Cependant, de tels intervalles enharmoniques sont la seule explication de certains endroits de la notation neumatique de ce manuscrit, précisément là où sa notation alphabétique contient ces signes mystérieux. Ces intervalles donnent la clef de divers points d'interrogation qu'à son tour pose l'auteur, tels que son « 11e fait », ou les cas d'équivalence du *franculus* avec d'autres neumes, etc. On me permettra de renvoyer là-dessus à ce que j'en ai résumé dans mon *Cours théorique et pratique* (2e Édit., pages 21 et 22).

Et ce n'est tout de même pas parce que les moines de Solesmes admettent ou n'admettent pas tel principe ou telle conclusion qu'il faut être du même avis qu'eux ! Dom Ferretti lui-même nous donne la preuve du contraire, ce dont nous le remercions.

A. G.



Le monument de Ch. Bordes.

Madame la comtesse Ruffin, au nom du Comité fondé à Tours pour le monument à élever sur la tombe de Bordes à Vouvray, nous prie d'annoncer officiellement que *l'inauguration en aura lieu les* 14 et 15 avril prochain.

D'avance y sont conviés tous les amis de Ch. Bordes et les souscripteurs au Monument.



Le Temps de l'Avent

APPELLATION. — L'Avent est la première période de l'année liturgique. Ce mot vient évidemment du latin *adventus*, qui signifie *arrivée*, *avènement*. Noël est en effet l'arrivée de Notre-Seigneur sur la terre, l'avènement du Messie tant désiré. L'Avent est la période de préparation de la fête de Noël, comme le Carême sera la préparation aux fêtes de la Passion et de la Résurrection. La naissance d'un Dieu fait homme, sa mort sur la croix, voilà les deux grands faits qui ont changé la face de la terre, les deux grands faits surtout qui ont transformé la vie des âmes ; il convient de se préparer longuement à célébrer l'un et l'autre de ces mystères.

DURÉE. — L'Avent fut bien jadis une sorte de Carême, avec jeûne et qui durait 40 jours. La durée en fut réduite d'assez bonne heure et le jeûne disparut pour les fidèles.

Il semble que saint Grégoire ait lui-même organisé l'office liturgique de ce temps de l'année. Il y eut d'abord 5 dimanches de l'Avent. Dans la suite, et dès le VIIe siècle, ce nombre fut ramené à 4, du moins dans le rite romain.

PARTICULARITÉS LITURGIQUES. — L'Avent est un temps de pénitence. Il convient en effet de se préparer dans la prière et dans la pénitence à toute manifestation nouvelle de la grâce de Dieu.

C'est en signe de pénitence que, aux offices qui sont de l'Avent, le prêtre revêt des ornements violets. A matines, plus de *Te Deum* ; à la messe, pas de *Gloria in excelsis*, ni par conséquent d'*Ite missa*, qui est remplacé par *Benedicamus*. L'orgue se tait, comme en Carême, sauf à la *messe* du 3e dimanche. Et il est profondément regrettable que l'on observe si peu et si mal — sous prétexte de fêter sainte Cécile, par exemple, — cette prescription très propre à établir immédiatement les fidèles dans l'atmosphère liturgique spéciale à ce temps de l'année.

Toutefois l'Alleluia que, à la messe, on remplace par un trait durant le Carême, est conservée pendant l'Avent. Les antiennes de l'office se terminent également par l'*alleluia*. L'Église signifie par là que c'est dans la joie intérieure que nous devons attendre la venue de notre Sauveur tout en lui préparant par la pénitence une habitation où il puisse s'arrêter.

SENS MYSTIQUE. — Car l'Église n'a pas en vue seulement la naissance de Jésus à Bethléhem. Et si l'on veut comprendre et goûter les prières de l'Avent, et tirer quelque profit spirituel de la participation par le chant à l'office liturgique, *il est indispensable d'avoir à l'avance médité un peu sur les trois avènements du Christ.*

A ce sujet, Dom Guéranger cite ce passage de saint Bernard : « Dans le premier avènement, le Fils de Dieu vient en chair et en infirmité ; dans le second, il vient en esprit et en puissance ; dans le troisième, il vient en gloire et en majesté ; et le second avènement est le moyen par lequel on passe du premier au troisième [1]. »

Ainsi le 1er avènement du Christ, c'est son Incarnation, sa naissance visible au milieu des hommes. C'est un fait lointain déjà. Toutefois, — et c'est une chose remarquable, — l'Église nous fait demander à Dieu ce premier avènement de son divin Fils, *comme s'il était encore à venir,* en faisant siennes les paroles mêmes par lesquelles l'imploraient les prophètes et les saints de l'Ancien Testament.

a) Vous pouvez ici faire observer à vos scholistes que l'année liturgique est conçue à la façon d'un drame ; les mystères de la naissance, de la vie et de la mort de Notre-Seigneur, s'y déroulent d'une façon dramatique et vivante. Ces quatre semaines forment, si l'on peut dire, le prologue du grand mystère qui commencera à se développer le 25 décembre. Et l'Église résume et met sur nos lèvres les soupirs poussés vers le Rédempteur promis, par l'humanité tout entière, durant des milliers d'années.

b) Mais il y a plus. Comme l'a écrit Dom Guéranger, « dans la bouche de l'Église, les soupirs vers le Messie ne sont point une pure commémoration des désirs de l'ancien peuple : ils ont une valeur réelle, une influence efficace sur le grand acte de la munificence du Père céleste qui nous a donné son Fils. Dès l'éternité, les prières de l'ancien peuple et celles de l'Église chrétienne, unies ensemble, ont été présentes à l'oreille de Dieu ; et c'est après les avoir toutes entendues et exaucées, qu'il a envoyé en son temps sur la terre cette rosée bénie qui a fait germer le Sauveur [2]. »

Pensée féconde et qui vivifie singulièrement les prières liturgiques du temps de l'Avent, si l'on veut bien s'en pénétrer une bonne fois. Nous plierons donc à la volonté de l'Église ; chaque fois que reviendra l'Avent, nous unirons notre propre prière à celle des croyants de tous les temps, pour demander à Dieu d'envoyer son Rédempteur, de même qu'après avoir fêté Noël, nous le remercierons et le glorifierons.

Quant au 2e avènement, c'est celui qui se fait dans l'âme du fidèle lorsque Dieu en prend possession par la grâce sanctifiante. Nous avons déjà l'occasion d'observer que l'Église ne perd jamais de vue cet avènement particulier sans lequel le premier, l'avènement selon la chair,

1. *Année litturgiue.* L'Avent, p. 9.
2. *Ibidem,* p. 10-11.

demeurerait de nul effet, et le 3e, l'avènement pour le jugement général, serait cause de catastrophe irrémédiable !

Précisément nous remarquerons que l'Église fait plusieurs fois intervenir la pensée du jugement dernier afin de faire sur nos esprits une impression salutaire et de nous décider à établir sur nous le règne de Jésus-Christ ; car ainsi seulement nous bénéficierons des grâces merveilleuses que nous vaut l'Incarnation, et ainsi encore seulement nous pourrons soutenir, à l'heure suprême, le regard scrutateur du Juge souverain.

Au cours de la préparation de chaque office, il importe que vous fassiez observer à vos scholistes comment ces idées souvent se juxtaposent, comment le plus souvent elles se compénètrent, sans qu'on puisse ni les séparer, ni même les distinguer l'une de l'autre, tant est grande la connexion parfaite, la similitude entre la naissance de Jésus dans la crèche et sa naissance dans l'âme de son fidèle.

L'hymne *Creator alme siderum* qui est propre au temps de l'Avent nous en fournira un premier exemple.

1re strophe. — Sorte de prologue qui contient d'ailleurs ramassées les principales idées de l'hymne. — *Jésus Créateur* (*cf.* str. 4), *Lumière* (*cf.* str. 5, 2e partie), *Rédempteur* (*cf.* str. 2 et 3), écoutez-nous.

2. — *Poussé par l'amour, vous vous êtes fait le remède du monde languissant.*

3. — *Pour expier le crime commun, vous naissez du sein de la Vierge.* (1er avènement.)

4. — Vous qui êtes le tout-puissant.

5. — *Nous vous en supplions, vous le juge souverain du dernier jour* (3e avènement), *défendez-nous contre nos ennemis par les armes de la grâce céleste* (2e avènement).

*
* *

Ier Dimanche de l'Avent.

Les textes chantés à la messe disent tous l'immense espoir que l'humanité déchue a placé en Dieu : *Vers vous j'ai levé mon âme, ceux qui vous attendent ne seront point confondus.* — Mais il n'y a pas deux manières d'*attendre* Dieu : le fidèle veut pratiquer sa loi : *Montrez-moi vos chemins, Seigneur...* Et comme pour affirmer davantage ces idées dominantes, introït, graduel, offertoire répètent les mêmes textes.

Alors s'élève vers Dieu la prière qui résume tout l'Avent : *Montrez-nous, Seigneur, votre miséricorde et donnez nous notre Sauveur.* (*Alleluia.*) *Que par votre protection nous méritions d'être arrachés aux périls imminents de nos péchés* (Collecte.)

Cependant l'Épître, qui est de saint Paul (Rom., ch. XIII), interpose avec insistance dans l'office la pensée de l'avènement particulier de Dieu dans l'âme chrétienne, qui avait déjà fait l'objet de la collecte. *La nuit est sur sa fin, et le jour approche.* (La nuit, le règne de Satan ; le jour, le règne de Jésus). *Rejetons donc les œuvres des ténèbres et*

revêtons les armes de la lumière. Marchons dans l'honnêteté comme on fait en plein jour; revêtez-vous de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

Pour nous décider à travailler courageusemeut dans ce sens, l'Église nous fait relire dans l'évangile selon saint Luc, (ch. XXI), les signes avant-coureurs du jugement dernier, prophétisés par Notre-Seigneur lui-même. — Telle est donc la pensée du 3e avènement.

Et la messe se termine sur cette douce et réconfortante annonce de la Communion : *Le Seigneur donnera sa bonté et notre terre produira son fruit.*

Il suffira de lire les antiennes des vêpres. Vous insisterez un peu sur la 4e qui est d'une grande beauté : *Vous tous qui avez soif, venez aux sources : cherchez le Seigneur, pendant qu'on peut le trouver.* (Quelle est cette soif? Quelles sont ces eaux ? Qu'est-ce que chercher le Seigneur ?)

L'avertissement contenu dans la fin : un jour viendra donc où il sera trop tard pour le chercher. — La 3e antienne vous paraîtra sans doute se rapporter plutôt au 3e avènement.

Durant quatre semaines nous répéterons le poétique *Rorate caeli* : *Cieux, répandez votre rosée, et que les nues fassent pleuvoir le Juste ; Que la terre s'ouvre et qu'elle germe le Sauveur.*

La terre, c'est la créature privilégiée, c'est Marie ; *elle a trouvé grâce devant le Seigneur : voici qu'elle concevra et enfantera un fils : Alleluia.* (Antienne à Magnif.)

*
*

IIe Dimanche de l'Avent.

Les textes de ce jour ont pour objet : 1) L'avènement du Christ dans les âmes et 2) la sainte joie qui en est le résultat.

Ainsi l'introït : 1) *Peuple de Sion, voici que le Seigneur va venir pour sauver les nations* ; 2) *et le Seigneur fera entendre la majesté de sa voix dans la joie de notre cœur.*

L'Alleluia : 2) *Je me suis réjoui dans ces paroles qui m'ont été dites*: 1) *nous irons dans la maison du Seigneur.*

L'Offertoire : 1) *O Dieu, vous tournant vers nous, vous nous vivifierez* 2) *et votre peuple se réjouira en vous.*

Dans le graduel remarquez surtout le verset : les saints de Dieu, *ceux qui ont contracté une alliance avec lui*, ce sont tous ceux dans l'âme desquels il règne en maître.

La collecte demande à Dieu *que nous préparions les voies de son Fils unique, afin que nous méritions de le servir avec des âmes purifiées par son avènement.* Ainsi toujours mêmes idées : pénitence (préparer les voies), et ensuite établissement du règne de Jésus sur nos cœurs (son avènement).

La seconde partie de l'épître (saint Paul aux Rom., ch. XV), se rapporte plus directement que la première à l'objet général de cette messe. Saint Paul enseigne aux Romains que Jésus-Christ a été le ministre de

l'Évangile pour les Juifs, afin que fussent accomplies les promesses. Mais *les Gentils aussi doivent se réjouir avec le peuple de Dieu*, ainsi qu'il a été écrit... *Et Isaïe a écrit encore : il sortira de Jessé un rejeton qui s'élèvera pour commander aux nations* (aux Gentils), *en lui les nations espéreront.* — Il est clair que la dernière phrase a pour but d'expliquer le motif de cette joie qui doit réunir Juifs et Gentils : 1° la manifestation de Dieu ; 2° la joie qui en résulte.

L'Évangile selon saint Matthieu (ch. XI) est la page bien connue où Jésus répond aux envoyés de Jean qui l'interrogent sur sa mission : *Êtes-vous celui qui doit venir, ou devons-nous en attendre un autre ?* Jésus donne pour signes les prodiges qu'il accomplit : *les aveugles voient*, etc. — Quand nous lisons cette page sans l'isoler des autres textes qui l'entourent en ce 2e dimanche, nous sentons bien la portée très générale que l'Église veut donner aux paroles de Notre-Seigneur : Jésus opère encore et toujours ces mêmes merveilles dans les âmes où il pénètre. Quels sont ces aveugles, ces sourds, ces pauvres ? Quelle est cette lèpre dont il guérit, cette mort dont il ressuscite ?

Puis Jésus à son tour interroge la foule au sujet de Jean : *Qu'êtes-vous allé voir dans le désert ?... Un prophète... plus qu'un prophète. Car il est celui de qui il a été écrit : J'envoie devant vous mon Ange qui vous préparera la voie.* — Or Jean prépara la voie à Jésus en prêchant la pénitence. De même que les Juifs fidèles, préparons-nous par la pénitence à l'avènement du Christ dans nos cœurs. — Vous le voyez, nous sommes sans cesse ramenés aux mêmes pensées.

Seules nos fautes peuvent empêcher Jésus de s'emparer de nous par son amour. Demandons à Dieu de se laisser *apaiser par les prières de notre humilité et par nos offrandes* (Secrète) ; puis *de nous apprendre à mépriser les choses de la terre et à aimer celles du ciel* (Postcommunion).

Que nos âmes donc se dégagent des liens terrestres : *Lève-toi, Jérusalem, et tiens-toi sur un lieu élevé : et vois la félicité que te fera goûter le Seigneur*. (Communion.)

A Vêpres, les antiennes chantent la venue du Dieu de force (1re), *mur et rempart de Sion* (2e), *le Dominateur qui viendra pour régner éternellement* (4e), — *et qui éclairera les yeux de ses serviteurs* (5e). Ces dernières expressions sont à remarquer, car elles vont bien toujours au même sens. Et la 3e tout entière : *Voici que le Seigneur apparaîtra, et il ne sera pas infidèle à sa parole : s'il tarde, attendons-le, car sa venue est prochaine.*

L'antienne à *Magnificat* est tirée de l'évangile du matin. Elle termine admirablement cet office dont l'unité de composition est remarquable.

Donnez, Seigneur, plus de lumière à mes yeux, plus de vie à mon âme ; que je vous possède et vous connaisse sans cesse davantage.

*
* *

IIIe Dimanche de l'Avent.

Parce que maintenant l'avènement de Jésus-Christ est prochain, l'É-

glise emprunte à saint Paul des paroles d'allégresse : *Réjouissez-vous dans le Seigneur... le Seigneur est proche...* (Introït et épître). Sa venue doit faire tressaillir le cœur de ses fidèles, car il sera pour eux bénédiction, libération, salut : *Seigneur, vous avez béni notre terre : vous avez détourné la captivité de Jacob, vous avez remis son iniquité à votre peuple.* (Verset de l'introït et offertoire.)

En signe d'allégresse, le prêtre peut ce matin prendre des ornements roses ; on joue l'orgue.

Cependant l'Église ne cesse point de prier et d'appeler le Libérateur : *Seigneur,... montrez votre puissance, et venez, afin de nous sauver.* (Graduel et alleluia.) — *Éclairez les ténèbres de notre âme par la grâce de votre visite.* (Collecte.) — Que le Salut que vous nous avez envoyé *soit opéré en nous d'une façon merveilleuse.* (Secrète.) — Souligner la gradation de ces trois idées : *a)* venez ; *b*) illuminez notre âme ; *c*) opérez en nous votre ressemblance.

Par symétrie avec le dimanche précédent, nous lisons aujourd'hui au ch. I de l'Évangile selon saint Jean, la réponse de Jean-le-Baptiste aux prêtres et aux lévites de Jérusalem. *Qui êtes-vous ?... Je suis la voix de celui qui crie dans le désert : Rendez droites les voies du Seigneur... Il s'est levé au milieu de vous quelqu'un que vous ignorez. C'est celui qui doit venir après moi, et qui est avant moi : je ne suis pas digne de délier le cordon de sa chaussure.*

Avons-nous rendu droite en nous-même la voie du Seigneur ? Avons-nous connu celui qui s'est levé au milieu de nous ? S'il faut pour le suivre que nous changions de vie, manquerions-nous du courage nécessaire ? — *Prenez courage et ne craignez point : voici que notre Dieu va venir, et il nous sauvera* (Communion). Que le secours divin du saint sacrifice *nous purifie de nos péchés et nous prépare à la solennité qui s'approche.* (Postcommunion.)

Les antiennes des Vêpres retracent les merveilles qu'accomplira Celui qui va venir. *Il illuminera la profondeur des ténèbres* (1re ant.) ; *il apportera le salut* (2e) ; *il aplanira les chemins raboteux* (4e). *Que Jérusalem donc se réjouisse* (2e), *Et nous, vivons dans la justice et la piété, dans l'attente de la bienheureuse espérance et de l'avènement du Seigneur. Alleluia.* (5e ant.)

C'est par la Vierge Marie que se réalisera l'espoir de l'humanité : *Vous êtes bienheureuse, ô Marie, parce que vous avez cru au Seigneur ; les promesses du Seigneur se réaliseront en vous.* (Ant. à Magnif.). — Rapprocher cette ant. de l'ant. correspondante du 1er dimanche.

*
* *

IVe Dimanche de l'Avent.

A mesure que nous nous rapprochons de l'heure marquée pour l'accomplissement des temps, l'Église adresse à Dieu une prière de plus en plus instante, mais aussi de plus en plus confiante.

Cieux, faites descendre votre rosée... (Introït). — *Les Cieux racontent la gloire de Dieu : le firmament dit les œuvres de ses mains.* (Verset de l'introït.) Ce qui signifie : Dieu est puissant, il est bon, ayons confiance en lui.

Et prions-le sans trêve. Car : *le Seigneur est proche pour tous ceux qui l'invoquent... en vérité* (Graduel). — Remarquons une dernière fois comme dans ces prières liturgiques l'Église passe aisément de l'idée du 1er avènement à l'idée du 2e ; nous avons dit suffisamment que Jésus n'est venu sur la terre que pour rendre possible, en effaçant le péché, son règne dans les âmes chrétiennes et que sans le 2e avènement qui en est le but, le 1er demeure sans effet de sanctification. — Le fidèle a une confiance invincible dans la réalisation de la promesse, puisqu'il s'écrie aussitôt : *Ma bouche dira la louange du Seigneur ; et que toute chair bénisse son saint Nom.* (Verset du graduel.)

Et après l'*Alleluia*, cri de joie, encore la prière : *Venez, Seigneur, et ne tardez plus : venez effacer les péchés de votre peuple.*

Mais l'Église redoute précisément que nos péchés ne retardent l'heure appelée par tant de vœux : *Venez, ô Dieu, secourez-nous par votre grande force ; afin que par l'aide de votre grâce, votre miséricordieuse indulgence hâte la réalisation de ce que nos péchés retardent.* (Collecte.)

Puis elle nous rappelle que Jean le Précurseur pour préparer la voie du Seigneur, prêcha *le baptême de pénitence pour la rémission des péchés.* — A nous de conclure. — Elle nous rappelle les grandes merveilles qu'accomplira le Messie, — que sa grâce est toujours prête à accomplir en chacun de nous. — *Et toute chair verra le Sauveur donné par Dieu.* (Évangile selon saint Luc, ch. III.)

Combien touchant est l'offertoire de ce 4e dimanche. La manifestation du Fils de Dieu au monde est imminente. L'Église se tourne et s'incline vers la Vierge Mère qui va le donner : *Je vous salue, Marie, pleine de grâce, le Seigneur est avec vous, vous êtes bénie entre toutes les femmes, et le fruit de vos entrailles est béni.*

Commentant ce salut mystérieux adressé à l'humble Vierge, la Communion fait entendre les paroles prophétiques d'Isaïe, déjà entendues (en partie) au *Magnificat* du 1er dimanche : *Voici qu'une Vierge concevra et enfantera un fils : et le nom de ce fils sera Emmanuel.* (Deux idées surtout : la mère restera *vierge*, le fils sera *Dieu.* — Emmanuel : Dieu avec nous.)

Le ton des antiennes des Vêpres en ce dimanche est très spécial : il s'agit en effet de se préparer à accueillir l'Envoyé.

Il va venir : *sonnez de la trompette dans Sion* (1er ant.) ; *la maison du Seigneur sera remplie de gloire* (2e) ; *les chemins raboteux seront aplanis* (3e) ; *allez à sa rencontre* en l'acclamant (4e) ; il va nous apporter la parole même de Dieu (5e ant.)

A *Magnificat* on chante l'antienne *O* du jour. Il ne nous semble pas nécessaire d'insister sur ces très belles antiennes : elles parlent assez d'elles-mêmes à l'esprit et à la sensibilité. Si nous n'avons point le devoir de réciter l'office chaque jour, ne manquons point à partir du

17 décembre de les ajouter à notre dernière prière de la journée [1].

O clef de David,... venez et tirez de la prison le captif qui est assis dans les ténèbres et dans l'ombre de la mort (4e grande ant.). *O Orient, illuminez-le* (5e) ; *ô Emmanuel, venez et sauvez-le* (7e).

Que notre pensée ne se détourne plus du grand événement qui va s'accomplir. Que notre prière ne cesse de s'élever vers Dieu. Préparons-nous, en même temps que dans le temple nos voix s'élèveront pour chanter sa naissance « en chair et en infirmité », à chanter dans notre âme son accroissement selon la grâce.

Demain sera effacée l'iniquité de la terre et le sauveur du monde régnera sur nous. (Alleluia de la Vigile.)

Abbé L. Jacquemin.

(1) Il serait bien profitable pour leurs âmes, que les scholistes s'accoutument à ajouter à ce que nous appellerions volontiers la *partie commune* de leurs prières du matin et du soir, quelque prière plus spéciale au temps liturgique et qui serait comme une *partie propre* et variable. Nous reviendrons sur ce sujet de la *piété liturgique*.

A la vérité, cet office du IVe Dimanche n'as pas lieu d'être célébré tous les ans, lorsque, comme en 1922, ce Dimanche tombe le 24 décembre, vigile de Noël. Mais les réflexions que son office suscite s'appliquent aux autres textes de ce temps liturgique.





Documents inédits sur les Organistes français des XVIIe et XVIIIe siècles

(*Suite*)

2e PÉRIODE

Balbastre ou Balbatre (Claude). Rédiger une biographie exacte des artistes célèbres, n'est pas chose aisée ! *Trois* dates différentes ont été attribuées à la naissance de *Balbastre.* Fétis indique celle du 8 décembre 1729 ; l'acte de décès, dont copie se trouve aux Archives de la Seine (état civil), le fait mourir en 1799, *âgé de 75 ans*, ce qui reporte sa naissance à 1724. Enfin son acte de baptême, conservé aux Archives municipales de Dijon [2], en fixe le jour au 28 janvier 1727. Cette pièce paraît devoir faire foi.

Né à Dijon, fils de Bénigne Balbastre et de Marie Millot, son épouse [3], Claude fut baptisé à la paroisse Notre-Dame.

Déjà en possession d'un talent éprouvé comme organiste à la Cathédrale de Dijon [4], Balbâtre arriva à Paris le 16 octobre 1750. Il se fit entendre au Concert spirituel et y exécuta en 1755, un concerto sur l'orgue. Admis à Saint-Roch, le 26 mars 1756, comme survivancier de Landrin, organiste du Roi, il eut l'idée d'y jouer des *Noëls* que la foule se pressait d'aller entendre chaque hiver, au point que l'Archevêque de Paris lui interdit de les exécuter à la messe de minuit, à cause des désordres causés dans l'église par l'affluence des auditeurs.

Le 1er octobre 1760, il obtint à Notre-Dame la place que tenait *de Bousset* (voir ce nom), décédé subitement le 19 mai. Le 16 août 1776, il fut nommé organiste de Monsieur, frère du Roi ; il était maître de clavecin de la reine Marie-Antoinette [5]. Il enseignait aussi le clavecin chez les Bernardines de l'abbaye de Panthémont [6], rue de Grenelle, dont il était l'organiste, et chez celles de l'abbaye Notre-Dame-aux-Bois. Balbastre avait même placé des fonds chez les Bernardines de Panthé-

1. Arch. nat. L 663 (nº 11).
2. B. 568, fol. 147, M. Oursel, bibliothécaire de la ville, a eu l'obligeance de le consulter pour moi.
3. Les noms de ses père et mère sont rappelés sur l'acte de décès précité.
4. Sur un recueil de *Pièces de clavecin* (avec 2 fugues pour l'orgue) de 1748, catalogué à la Réserve du Conservatoire de musique (nº 672), l'auteur revendique ce titre.
5. *Dictionnaire historique de Paris*, en 4 vol. in-8º, 1779, article *Saint Roch.*
6. Il se donne ce titre sur la couverture de son 1er livre de *Pièces de clavecin*, édité en 1759.

mont car elles lui avaient consenti une rente de 1008 livres, en deux contrats, l'un de 408 l., souscrit le 4 janvier 1785, l'autre de 600 l., daté du 1er juillet 1786. Après la fermeture du couvent en 1790, la municipalité reconnut la dette de la communauté ; les arrérages en furent payés jusqu'au 1er janvier 1792 [1].

En 1788, Balbastre demeurait rue d'Argenteuil. C'est là que Burney lui avait rendu visite en 1776. Il nous a laissé des détails sur ce maître à la mode, dans le récit de son voyage en France. Après avoir joué pour lui sur l'orgue de Saint-Roch, Balbastre l'invita « à aller voir chez lui un beau Ruckers qu'il avait fait peindre au dedans et en dehors, avec autant de soin que le plus beau carrosse ou la plus belle tabatière que j'eusse jamais vue de ma vie. Le dehors représentait la *Naissance de Vénus* ; au dedans et sur le dessus, on voyait l'histoire du plus fameux opéra de Rameau, *Castor et Pollux* : ... *la Terre*, *l'Enfer* et l'*Elysée* et, dans l'*Elysée*, le compositeur assis sur un banc, la lyre à la main. Son portrait est très ressemblant car je me rappelle avoir vu Rameau en 1764 [2] ».

Pendant la Révolution, l'organiste de Monsieur, frère du Roy, le maître de clavecin de la Reine et « de S. A. S. Mgr le Duc de Chartres » [3], pour donner des gages au régime, composa des pièces patriotiques et descriptives, entre autres une *Bataille de Fleurus* et registra *l'Hymne des Marseillais*. Néanmoins, la Révolution qui lui enleva toutes ses places, lui fit subir de très fortes pertes pécuniaires. Balbastre mourut en son domicile à Paris, 181, rue d'Argenteuil, le 20 floréal an VII, c'est-à-dire le 9 mai (et non le 9 avril) 1799. Il laissait une veuve, née Marie-Anne-Toinette Boisseau.

Œuvres : 1er livre de *Pièces de clavecin*, « dédié à Mme de Caze, trésorière générale des postes et relais de France et fermière générale », 1759, à Paris, chez l'auteur, in-fol. (Vm7 1940).

Un autre recueil, manuscrit (Vm7 1941) contient, attribuées à Balbastre, diverses pièces intitulées : *la Boufflers*, *Andante*, air de petits cors, air de flûte et violoncelle, la *Chanteloup*, *Chasse*, *Musette et pastorale*, très faciles et sans réelle valeur ;

Recueil d'airs choisis de plusieurs opéras accommodés pour le clavecin, par M. Balbastre, Paris, s. d. m. in-4° (Vm7 2108) ;

Recueil de *Noëls* formant quatre suites, avec des variations pour le clavecin ou le *forte-piano* dédié à Mme la duchesse de Choiseul [4], Paris, chez l'auteur, s. d. in-fol. oblong (Vm7 5741) ;

1. Lettre du Directoire départemental du 20 décembre 1791, Arch. Nat. S. 4.506.

2. Outre ce magnifique instrument au son délicat, Balbastre avait chez lui un orgue à pédales très grand, mais fort bruyant. Burney : *De l'état présent de la musique en France, en Allemagne et en Italie*, trad. Brack. 3 vol. in-8°, Gênes, 1809.

3. Il revendique ce titre sur la couverture de son Op. 3. *Sonates en quatuor pour le clavecin.*

4. Archives de la Seine, état civil. Sur deux de ses recueils, Balbastre indique cette adresse : rue d'Argenteuil, passage de Saint-Roch.

Sonates en quatuor pour le clavecin ou le *forte-piano*, avec accompagnement de 2 violons, une basse et 2 cors *ad libitum*, dédiées à Mlle de Lamoignon [1].

La bibliothèque du Conservatoire (n° 672, Catal. Réserve) possède le recueil manuscrit dont il a été question ci-dessus.

Beauvarlet-Charpentier (Jean-Jacques), dit Beauvarlet-Charpentier père, né à Abbeville, en 1730, d'après Fétis. C'est une erreur. Voici la date exacte de la naissance ; M. René Crusel, — que je remercie cordialement de son obligeance, — l'a relevée, aux Archives municipales, d'après les actes de baptême de la paroisse Sainte-Catherine. Jean-Jacques est né le 28 juin 1734 ; il était fils *légitime* « de Jean-Baptiste *Beauvarlet* [2], marchand teinturier, et de la damoiselle Marie Jeanne Elizabeth *Demonchy*, son épouze, de cette paroisse ». Il eut pour parrain son aïeul paternel Jacques *Beauvarlet* et pour marraine, son « aïeule maternelle, damoizelle Catérine *Lennel*, épouze dudit sieur Jacques Beauvarlet ». L'acte de baptême, signé du curé Delattre, est du 29e jour de juin 1734.

Jean-Jacques Beauvarlet fut organiste à Saint-Paul de Lyon. Il épousa en cette ville Marie Birol dont il eut Jacques-Marie Beauvarlet [3]. Jal, qui relate ce mariage, dit qu'il ne peut affirmer que la rencontre de Beauvarlet avec Jean-Jacques Rousseau à Lyon ait eu lieu ; celui-ci n'en parle ni dans ses *Confessions*, ni dans sa correspondance. D'après Fétis, Mgr de Montazet, archevêque de Lyon, aurait fait attribuer à Jean-Jacques Beauvarlet en 1771, l'orgue de l'abbaye de Saint-Victor dont il était abbé. L'année suivante, l'artiste obtint au concours celui de la paroisse Saint-Paul, laissé vacant par la mort de Daquin (15 juin) [4].

Beauvarlet-Charpentier fut aussi organiste de la chapelle Saint-Eloi des Orfèvres, à 130 l. par an [5], jusqu'à la Révolution, et de Notre-Dame (par quartier). En 1793, la fermeture des églises et la suppression des

1. D'après les termes de la dédicace, c'est elle qui aurait engagé l'auteur à *varier* pour le clavecin des *noëls* « consacrés par le suffrage du public ». Plusieurs d'entre eux sont bourguignons, en hommage aux talents qu'il a formés et vus naître.

2. Dans sa biographie d'Abbeville, Louandre commet une double erreur lorsqu'il affirme que Jean-Jacques Beauvarlet était « fils naturel de Philippe Beauvarlet, organiste de la paroisse Saint-Paul à Paris, né à Abbeville le 17 décembre 1762 », d'abord parce que l'acte de baptême donne le nom du père *légitime*, ensuite parce que l'église Saint-Paul de Paris n'a pas eu d'organiste nommé Philippe Beauvarlet. C'est *Buterne* (voir ce nom) qui succéda à M. *du Mont*, *Daquin* à *Buterne* et *Beauvarlet* (Jean-Jacques) à *Daquin*.

3. Devenue veuve, celle-ci se fit d'abord institutrice, puis le 2 ventôse an VI (20 février 1798), épousa Jean-Simon Jeanroy. Elle mourut le 16 avril 1798, âgée de 54 ans.

4. D'après le registre de comptabilité de la fabrique H^5 4.601 (année 1772-1773), le premier trimestre fut payé à Daquin fils pour être remis à son père (100 l.), A un autre chapitre, le comptable inscrit 48 l. payées à M. *Fraguier*, organiste, suivant sa quittance du 27 juin 1772, « pour avoir touché l'orgue à 23 offices entre la mort de Daquin et l'installation de son successeur ». Beauvarlet-Charpentier reçoit 300 livres pour les trimestres de juillet et octobre 1772, de janvier 1773.

5. Arch. Nat. K. 1043 (année 1777).

orgues de Saint-Victor et de Saint-Paul, lui causa une telle émotion qu'il mourut le 6 mai 1794 [1]. Son fils, Jacques-Marie *Beauvarlet-Charpentier*, dont il sera question ci-après, lui avait souvent servi de suppléant, soit à Saint-Paul, soit à Notre-Dame.

Œuvres : Dans la période de son séjour à Lyon, *Beauvarlet* père avait publié 2 recueils d'ariettes d'opéras bouffons les plus choisis, ajustées pour le clavecin avec accompagnement de violon obligé et 2 cors de chasse *ad libitum*. Elles sont tirées, pour le premier livre, du *Cadi Dupé*, de *le Roi et le fermier*, de *la Fée Urgèle*, *le Jardinier et son seigneur*, *le Maréchal*, *le Jardinier de Sidon*, *le Maître en droit* ; le *trio* de *Rose et Colas* y est « traité en fugue ». Le second recueil tire ses airs du *Sorcier*, du *Jardinier et son Seigneur*, de *la Clochette*, de *Sancho Pança*, du *Rendez-vous*, de *Rose et Colas*, de *Blaise le Savetier*, du *Huron* et du *Diable à quatre*.

Il est assez difficile de distinguer, d'après les fiches de la Bibliothèque Nationale, les œuvres du père de celles du fils, vu l'absence de prénoms. C'est seulement selon les caractères du morceau ou par les allusions aux faits contemporains, qu'on peut les identifier.

Ainsi les *Feuilles de Terpsichore*, élégante publication hebdomadaire à couverture encadrée de guirlandes de roses et d'attributs de musique gravés, paraissant chez le sieur Cousineau, luthier, rue des Poulies, éditaient un arrangement pour le clavecin, avec accompagnement de violon, par M. Charpentier, « organiste de l'église de Paris », de l'ouverture de la *Dot*, opéra-comique de Dalayrac. Il réduisit aussi pour le clavecin celle d'*Œdipe à Colone*.

En outre, Beauvarlet-Charpentier père avait composé un *Journal d'orgue à l'usage des paroisses et communautés religieuses, contenant messes, hymnes, magnificats et autres hymnes pour toutes les fêtes de l'année* [2].

Bauvarlet-Charpentier fils. *Beauvarlet-Charpentier* (Jacques-Marie), né à Lyon, le 3 juillet 1766, fit ses débuts d'organiste en cette ville, à l'église Saint-Paul. Admis comme survivancier de son père à la paroisse Saint-Paul, de Paris, il le suppléait assez fréquemment. La Révolution qui le dépossédа de son emploi, lui en fournit un dans les bureaux. A la reprise du culte, sous le Consulat, il obtint l'orgue de Saint-Germain-l'Auxerrois qu'il avait tenu déjà aux cérémonies des Théophilanthropes, célébrées dans cette église (*Temple de la Reconnaissance*.)

Sous l'Empire, il fut organiste de Saint-Germain-des-Prés, puis en

1. 17 floréal an II. Cette date est donnée par Jal, qui dit avoir vu l'acte de décès (*Dictionnaire biographique*). Beauvarlet demeurait alors rue Gervais, n° 562, section de *l'Indivisibilité*.

Jean-Jacques Beauvarlet était cousin germain du célèbre graveur Jacques-Firmin Beauvarlet, né le 25 septembre 1734, à Abbeville, mort à Paris, le 7 décembre 1797.

2. Probablement avant 1780, car l'abonnement de la fabrique de Rethel (Saint-Nicolas) est signalé entre 1780 et 1782, aux Archives départementales des Ardennes (G. 225).

1815, de Saint-Eustache, après la mort de *Miroir* (voir ce nom [1]). Il eut, sans doute quelques années après, l'orgue de l'église Saint-Paul-Saint-Louis et celui de la Chapelle des Missions étrangères. A cette époque (1822), il faisait paraître un *Journal d'orgue*, en 6 cahiers par an, à dater du 1er mars [2]. En outre, établi 27, rue Poissonnière, près la rue Montmartre [3], il faisait le commerce de musique et d'instruments.

Beauvarlet-Charpentier fils paraît avoir pratiqué très opportunément l'art des opinions politiques successives, En 1793, il affichait des opinions républicaines véhémentes et tonnait contre les tyrans. Sous l'Empire, il compose une *Bataille d'Austerlitz*, pièce militaire et historique pour le *forte-piano* [4]; il dédie 6 *magnificats* pour l'orgue « au clergé de l'Empire français ». Sous la Restauration, il mit en musique un hymne royaliste, intitulé le *God save the King des Français* dont les paroles ont été adaptées par le chevalier de Piis, type accompli de girouette politique, au thème de l'hymne anglais [5]; il publie plusieurs messes dont chacune contient une *Prière pour le Roi* et 3 *Domine, salvum fac Regem*.

A sa mort, survenue le 7 septembre 1834 [6], — et non le 20, comme le dit l'abbé Ply, il demeurait 29, place Dauphine.

Œuvres : la Bibliothèque Nationale possède un assez grand nombre d'œuvres religieuses ou profanes de Beauvarlet-Charpentier fils, le

1. L'abbé Ply: *la facture d'orgue à l'église Saint-Eustache*, 1 vol. in-8.
2. Seule, la 1re livraison existe à la Bibliothèque nationale ; elle contient des marches, le *Veni Creator*, des sorties.
3. Adresse indiquée sur son recueil de *15 Noëls*.
4. Elle a pour sous-titre : *la Journée des trois Empereurs*, elle est dédiée à la Grande Armée et précédée de « réjouissances au camp, pour l'anniversaire du couronnement de S. M. l'Empereur Napoléon ». La musique est une symphonie à programme : « Ordre de l'Empereur pour une retraite feinte, marche solennelle (en *ré* M). Calme de la nuit passée au bivouac. Les soldats célèbrent l'anniversaire du sacre. Illuminations, fanfares. Puis c'est la bataille, avec ses épisodes : combats entre l'infanterie et la cavalerie russe et française, sonneries de trompette, *coups de sabre*. Les colonnes russes sont précipitées dans des lacs immenses, traits chromatiques. Reddition de l'ennemi, victoire annoncée par les trompettes. *Accents plaintifs des blessés*, l'Empereur visite le champ de bataille ; cris de *Vive l'Empereur* ! Les soldats français font exécuter des *walses* par les musiciens de la Garde impériale russe faits prisonniers. Allégresse des Français (marche à 4/4 en *ré*). Pas redoublé à 3/8. Coups de canon !
5. Voici les paroles de la première strophe :

Des Bourbons généreux
Le retour en ces lieux
Comble nos vœux.
Avec eux et par eux,
Ainsi que nos aïeux,
Soyons heureux,
Nos yeux sont éblouis,
Nos maux évanouis,
Nos cœurs épanouis.
Vive Louis !

Les autres concluent par ces vœux :

Vivent les lys !
Vivent les Rois !

6. Date relevée aux Archives de la Seine, Etat civil décès.

Journal d'orgue en 6 cahiers (une seule livraison) Vm [11] 115 ; 6 hymnes pour les principales fêtes de l'année, avec fugue et autres versets, précédées de la prose du jour de Pâques, de l'*Inviolata*, de *l'Ave verum* et d'un Carillon des Morts, composé pour l'orgue, Vm [11] 116.

Les 6 *Magnificat* pour l'orgue, avec intonation dans le ton du plain-chant, portent la cote Vm[11] 117.

15 Noëls, suivis de l'air : *Où peut-on être mieux qu'au sein de sa famille* ? (quatuor tiré de *Lucile* de Grétry [1]). Chacun d'eux comporte plusieurs variations. Vm [11] 119.

3 *Messes pour les grandes solennités* composées pour l'orgue. Prix 12 l. chez l'auteur, à l'entrée du faubourg du Temple et de la rue des Marais, n° 2 (messe de Dumont, versets de B. C.).

Messe des grands solennels (versets, fugue) ;

Messe pour les solennels mineurs (versets, fugue, symphonie pour l'Offertoire);

Te Deum en musique et *Te Deum* en plain chant.

5 chants d'église : le *Credo* de Dumont, l'*Adeste fideles*, le *Tantum ergo*, l'*Adoremus* et *O filii*, à une, deux, trois ou quatre voix à volonté, avec accompagnement d'orgue ou de piano ;

O salutaris et 3 *Domine, salvum fac Regem*, à voix seule, avec accompagnement d'orgue ou de piano.

Dans le genre profane, deux réductions à 4 mains pour le *forte-piano* : 1° de l'ouverture de *Richard Cœur de lion*, Paris, s. d. in-fol. Vm [7] 10.407-408 ; 2° de celle de *Zaïre* de Winter (Vm[7] 12.526-527) ; enfin plusieurs romances [2].

Le Bouclier du guerrier amoureux, in-fol. Vm [7] 18. 942 ;

Le *Comte Ory*, anecdote du XIIIe siècle (*sic*) in-fol. Vm [7] 18. 949 ;

Le Torrent, chant d'amour imité du persan (paroles de Millevoye), de qui il a mis en musique aussi une pièce intitulée : *Heure du soir*, in-fol. Vm [7] 18944 et 18950.

Quant au recueil d'*Airs, romances et chansons*, avec accompagnement de *forte-piano*, s. d. in-fol. (Vm[7] 7598 et 8250), rien n'indique s'il a été composé par le père ou par le fils ; mais il est plus vraisemblable qu'il est du père.

Blin dit aussi : *Blin de Lacodre*, voir Lacodre (François).

Bonjour (Charles). D'après Choron-Fayolle et Fétis, il serait né à Paris, mais ils n'indiquent pas à quelle date. Ce dernier assure que Bonjour vivait encore en 1804 ; en 1788, le *Calendrier musical* donne son adresse : rue Saint-André-des-Arts. *Bonjour* fut organiste de l'Ecole Militaire en 1786 ; il succédait à *Taperay* (voir ce nom). Il était encore titulaire de cet orgue au moment de la Révolution.

Œuvres : la Bibliothèque nationale possède de lui :

1. Un *nota* avertit les amateurs que ce morceau peut s'exécuter dans différentes circonstances, telles que mariages, fêtes publiques.

2. Ecrites suivant la mode du temps, avec un accompagnement « pour lyre ou guitare », elles datent évidemment de l'Empire et de la Restauration.

3 *sonates en trio pour le clavecin* (*ou le forte-piano*) avec accompagnement *de violon et basse* (op. 6) s. d. in-folio (Vm^7 5362) ;

Distractions musicales ou préludes suivis d'un *Caprice pour le Clavecin* ou le *forte-piano*, dédiées à Madame de Rosières (op. 8). Paris, chez l'auteur, s. d. in-folio (Vm^7, 5323).

Il est aussi l'auteur des *Nouveaux principes de musique*, abrégés et détaillés d'une manière claire et facile, Paris, chez l'auteur, s. d. in-folio. (Vm^8 80 [1].) Il a fait aussi de l'édition musicale et publié une partie des œuvres de J. F. *Taperay*.

La Demoiselle Bouchard. Dates de naissance et de décès ignorées. Dans le courant de 1764, elle est admise à Saint-Louis-en-l'Isle pour succéder comme organiste à *Lefévre* (voir ce nom, 1re période) avec des honoraires égaux : 330 l. dont 30 pour le souffleur. La première année, elle ne reçoit que 110 l. ; elle remplit cette fonction au moins jusqu'à 1781. Reg. H^5 4518, 1, 2, 3, 4 et 5. Il y a, dans la suite des registres de comptabilité de la fabrique, une lacune entre cette année et 1790, de sorte qu'on ignore à quelle date elle dut cesser son emploi. *Miroir* aîné en hérite. Il est mentionné en 1790, comme recevant une rétribution de 436 l. (dont 36 pour le souffleur), à charge de servir une pension de 200 livres à la demoiselle *Bouchard* [2].

Chauvet. Deux artistes de cette époque ont porté ce nom : François, l'organiste aveugle nommé par Fétis et Nicolas Jean-Pierre qui dut, au moins à la fin de sa vie, être atteint de la même infirmité, car il est mort à l'hospice des *Quinze-Vingts*.

Chauvet (François). D'après Fétis, François *Chauvet* devint, en 1785, organiste de la Congrégation de Saint-Lazare. Fétis se trompe. Chauvet commença de toucher l'orgue à Saint-Lazare le jeudi-saint 27 mai 1777. Il conserva cette place jusqu'au 31 août 1792. Elle lui valait 150 l. par an [3].

Chauvet (Nic. Jean-Pierre). Il avait, selon Fétis, un frère plus jeune. Il s'agit évidemment de Nicolas-Jean-Pierre Chauvet qui, d'après la notice de Lhuillier [4], avait été nommé, en 1767, organiste de la paroisse de Brie-Comte-Robert, avec 324 l. de gages, et précédemment à Paris, de Saint-Hilaire-du-Mont. Il resta peu de temps à Brie-Comte-Robert, car, en 1778, il fut choisi pour tenir l'orgue de Notre-Dame-de-Bonne-Nouvellé [5].

Le 6 janvier 1778, il fut proposé comme survivancier par *Dufour* (voir ce nom, 1re période), titulaire de l'orgue de Saint-Laurent, et admis comme tel par le Conseil de fabrique. En 1779, il est vrai, le compte *Dépenses* [6] ne présente pas de rémunération pour l'organiste ; mais au

1. Fétis date cet ouvrage de 1800.
2. Reg. H^5 4518.
3. Reg. de Comptabilité des Pères de Saint-Lazare H^5 3572 *.
4. Article cité.
5. Date indiquée dans le registre de Comptabilité H^5 4517 *bis*, de la fabrique de Saint-Laurent.
6. Reg. H^5 4517.

chapitre VI, sont inscrites 60 l. de gratification à *Chauvet*, à la date du 6 avril 1780. Il conserva ces deux places jusqu'à la Révolution et à la cessation du culte [1]. Le *Journal de Paris*, de 1788, qui lui attribue le titre d'organiste de Mgr le Duc d'Angoulême, parle des auditions données par Chauvet à N. Dame-de-Bonne-Nouvelle et à Saint-Laurent.

D'après son acte de décès [2], Chauvet (Nicolas-Jean-Pierre) est mort à l'hospice des *Quinze-Vingts*, le 2 ventôse an XII (22 février 1804).

Œuvres. La Bibliothèque Nationale ne possède aucune production musicale des frères *Chauvet.*

DESPRÈS ou DESPREZ. Mort à Paris le 20 septembre 1806. La date de sa naissance [3] et ses prénoms n'ont pu être découverts. Le dictionnaire de Choron-Fayolle le donne comme organiste de Saint-Merry et de Saint-Nicolas-des-Champs. Il obtint la place de Forqueray à Saint-Merry, en 1762. Celui-ci l'avait désigné comme survivancier, après la mort de *Drouard de Bousset* (voir ce nom, 1re période), décédé le 15 juin 1760.

En 1766, il n'est plus question de Desprès, sur le registre de comptabilité. Cependant il conserva cette place jusqu'à la Révolution. Ses honoraires étaient de 300 livres, ayant été réduits à ce taux par la délibération du 8 janvier 1788 [4].

Aux Saints-Innocents, Desprès succéda aussi à Forqueray dont il était le commis [5]. En 1762, ses honoraires sont de 300 l. [6].

Il conserva cette place jusqu'en 1771 [7]. Il tenait aussi l'orgue du Saint-Sépulcre, rue Saint-Denis [8]. Il y recevait, en 1760, 75 livres par an. Il ne figure plus dans les comptes de cette congrégation, à partir de 1785. Cependant c'est à ce titre que Desprès fut, en 1791, proposé pour une pension.

GEORGES SERVIÈRES.

(*A suivre.*)

1. Le *Calendrier Musical*, en 1788, le nomme comme organiste de Saint-Laurent.
2. Archives de la Seine (Etat civil). L'acte est signé par son fils : Pierre-Louis Chauvet, propriétaire, âgé de 41 ans et par Charles Raphaël, artiste, âgé de 35 ans.
3. On peut cependant admettre qu'il naquit vers 1725, car, en 1760, il avait un fils Nicolas Philippe, capable de tenir l'orgue à sa place, lorsqu'il fut admis comme survivancier de Forqueray à Saint-Merry. (Reg. des délib. du chapitre L L 851.)
4. Reg. H^5 4544 *bis* pour l'année 1787-88. Voir la notice sur *Forqueray*.
5. Délibération du Conseil de fabrique du 6 mars 1761, Reg. H^5 4937. Il reçoit cette année une partie des honoraires de Forqueray, 56 l. 5 sols, à raison de 30 livres par mois, soit 360 par an.
6. Reg. H^5 4738.
7. Reg. des Délib. du Conseil LL 760.
8. Arch. Nat. F. ^{19}-470. Voir aussi *Tableau de Paris*, par Jèze.



BIBLIOGRAPHIE

VIENT DE PARAITRE au Bureau d'Édition :

6ᵉ Répertoire. — 1ʳᵉ SÉRIE.

Nº 13. — *3 Noëls anciens.* A. BERTELIN.

Pour soprano, ténor et basse. (Il est né le divin enfant, — A la venue de Noël) ou pour chœur à 4 voix (Venez, divin Messie). Remarquables harmonisations avec préludes, interludes et finales spécialement pour orgue, et aussi d'interludes spécialement écrits pour harmonium.

Part. : 3 fr. 25 ; 3 fr. 50 ; 3 fr. 25.

Part. de chœur : 0 fr. 25 ; 0 fr. 25 ; 0 fr. 25.

Nº 54. *Noëls anciens.* 3ᵉ et 4ᵉ Cahier. A. Gastoué.

M. A. Gastoué vient de publier un 3ᵉ et un 4ᵉ cahiers de Noël anciens qu'il a recueillis et harmonisés.

Ces pièces ont gardé toute leur fraîcheur sous ces harmonisations qui les servent si bien sans jamais rien enlever de sa prépondérance à la ligne mélodique.

Ces cahiers comprennent 13 Noëls dont voici les titres :

1. *Le jour de Noël, naquit Emmanuel.* (Trope français du « *Kyrie fons bonitatis.* »
2. *Où s'en vont ces gais bergers.* (XVIIᵉ s.)
3. *Sortons de nos chaumières.* (XVIIᵉ s.)
4. *Je me suis levé par un matinet.* (XVᵉ s.)
5. *Nous étions trois bergerettes.* (XVIᵉ s.)
6. *Est-il rien de plus charmant* (XVIIᵉ s.)
7. *Voici le jour solennel.* (XVIᵉ s.)
8. *Dialogue de l'humble bergère et de la mondaine.* (XVIIᵉ s.)
9. *Une vierge pucelle.* (XVIᵉ s.)
10. *Noël pour l'amour de Marie.* (XVIᵉ s.)
11. *Entre le bœuf et l'âne.* (XVIIIᵉ s.)
12. *Chantons les louanges.* (XVIᵉ s.)
13. *Chantons tous à la naissance.* (cantilène sur le Kyrie). (XVᵉ s.)

Partition : chacune net 3 fr.

Parties de chœur : les deux, 1 fr. 20.

H. N.

NÉCROLOGIE

M. le Chanoine Chaminade.

Un bon ouvrier de la réforme de la musique d'église, et l'un des ouvriers de la toute première heure, vient de disparaître. Son volume de *la Musique sacrée telle que la veut l'Église* montrait, dès 1894, qu'il se plaçait sur le terrain des directions romaines. Nous ne croyons mieux faire qu'en reproduisant ici l'article consacré à ce musicien de talent par un journal local, sous la plume de son distingué successeur actuel.

« M. le Chanoine Eugène Chaminade est mort mardi 17 octobre, à 7 heures.

Il était né à Périgueux le 15 octobre 1847 et appartenait à la famille qui a donné aux œuvres catholiques l'illustre P. Chaminade, dont la cause de canonisation est introduite en Cour de Rome.

Avec lui disparaît un des prêtres les plus sympathiques du clergé diocésain, une attirante physionomie de Périgourdin de vieille souche, un savant musicologue et un érudit bibliophile.

Son œuvre et son action ont été orientées plus particulièrement vers la restauration de la musique sacrée, dans les divers postes qui lui furent confiés, soit comme professeur au Petit Séminaire de Bergerac, soit comme curé de Sainte-Croix-de-Beaumont, et plus tard, comme maître de chapelle à la cathédrale de Périgueux, de 1889 à 1896.

C'est lui qui mit en valeur les manuscrits de l'abbaye de Cadouin sur lesquels il travailla avec perspicacité et ferveur.

Dès avant les ordres du Souverain Pontife Pie X, M. Chaminade avait orienté la jeunesse cléricale — dont il avait la haute direction comme professeur au Grand Séminaire — vers la musique palestrinienne et l'art grégorien.

Il défendait avec opiniâtreté ses opinions à un moment où il y avait quelque mérite à le faire ; mais il savait en faire le sacrifice avec bonne grâce en face d'une documentation plus autorisée.

Ses nombreux opuscules témoignent d'une réelle culture. Il y a de la science très avertie qui avoisine l'esprit le plus délié.

Depuis une vingtaine d'années, M. le chanoine Chaminade vivait dans une retraite qui était loin de l'oisiveté.

Il écrivait sur la musique des articles recherchés, il publiait des livres, tels la *Musique Sacrée*, des recueils : *20 motets français et étrangers* ; 36 motets liturgiques composés par des maîtres estimés, un *Manuel grégorien* bien vite épuisé, il collectionnait les *Vieilles chansons du Périgord* et il restait la providence de tous ceux qui avaient besoin de sa plume, de ses conseils et de son amitié.

Il meurt en laissant sa famille et ses nombreux amis dans un véritable deuil. »

Abbé Louis BOYER.

Le Gérant : LAFONTAN.

Poitiers. — Société française d'Imprimerie

SOMMAIRE DE LA TRIBUNE MUSICALE

N° 54. DÉCEMBRE 1922.

